L'ŒIL

NUMÉRO 65 • MAI 1960 • 4 N.F.



Portrait de Madame Victoire - Nattier

GALERIE HEIM

Tableaux

de Maîtres anciens

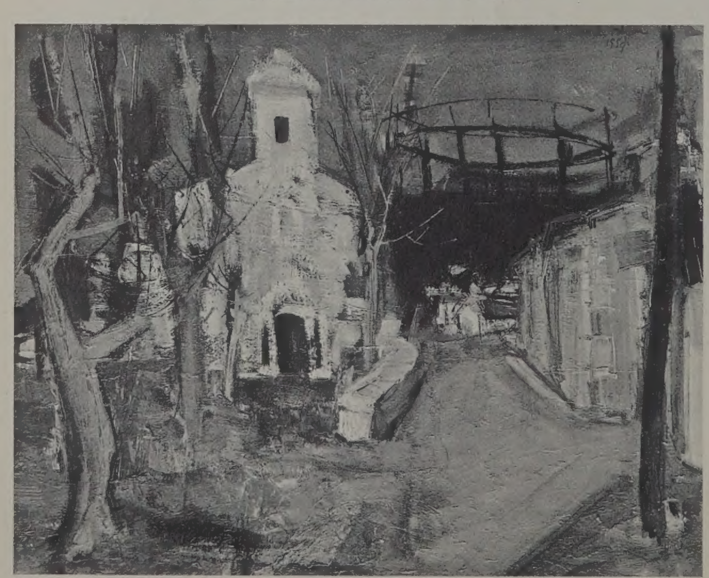
109, RUE DU FAUBOURG ST-HONORÉ
PARIS 8e - BAL. 22-38

«LA JANSONNE»

demeure historique du XVIIIe

à Raphèle-les-Arles (Bouches-du-Rhône)

sur la Nationale 113 à 5 km d'Arles



ARMAND BERTHE: «Eglise en Provence»

offre ses cimaises à

Armand Berthe

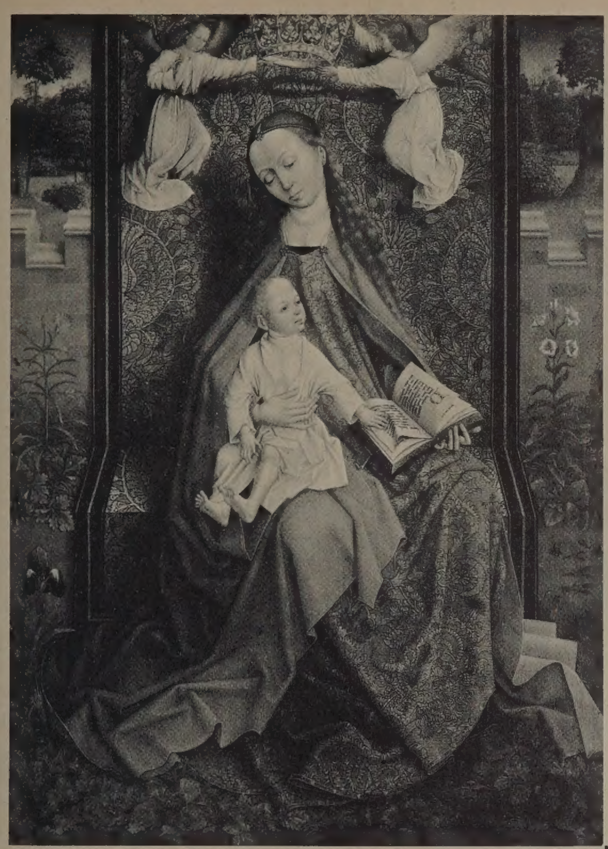
Grand prix de la ville de Marseille 1956

du 10 mai au 10 juin 1960



Au milieu de beaux meubles anciens
de Louis XIII à Charles X
offerts à des prix qu'il est bon de comparer

Tél. 16 Ouvert dimanche et fêtes



GAND

EXPOSITION INTERNATIONALE

FLEURS et JARDINS dans L'ART FLAMAND

(DE VAN EYCK A REDOUTE)

10 AVRIL – 26 JUIN 1960

MUSÉE DES BEAUX ARTS
(PARC DES FLORALIES)

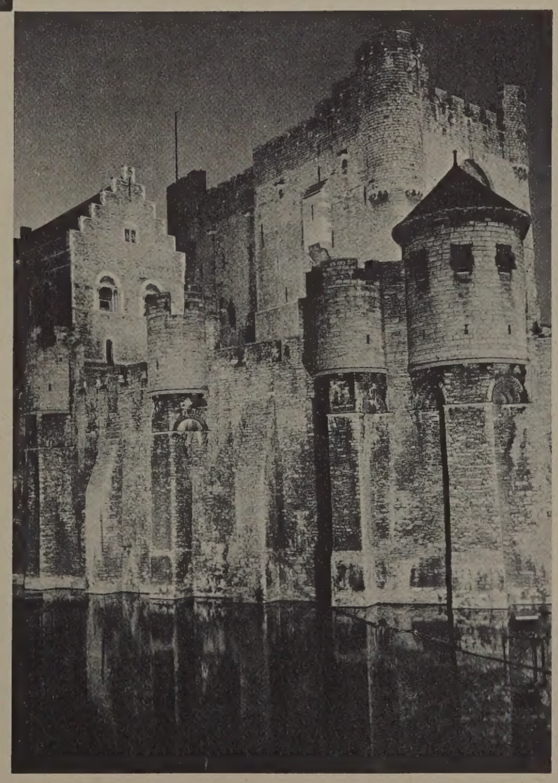
CHATEAU DES COMTES

ÉVOCATION MUSICALE
EN STÉRÉORAMA

23 AVRIL – 15 SEPTEMBRE 1960

*

Pour tous renseignements
SERVICE COMMUNAL DE TOURISME
Burg. Braunplein 6 Tél. 25 36 41



GALERIE CREUZEVAULT

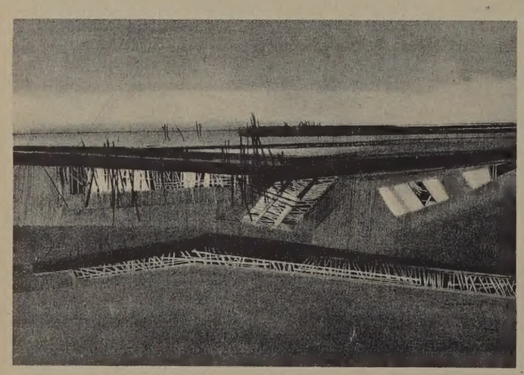
9 AVENUE MATIGNON PARIS BAL 36-35

CLAVÉ

DU 10 AU 30 MAI

GALERIE DI MEO

12, rue des Beaux-Arts - PARIS VIe - Odé. 10-98



« Lumière »

ROGER DUDANT

du 19 mai au 14 juin

Galerie 93

93, FAUBOURG SAINT-HONORÉ PARIS VIIIe BAL 07-21

J. Alguero du vendredi 6 au samedi 21 mai

En permanence :
Alvy - Banc - P. Cadiou
Mantra - V. Roux - J. C. Schenk
J. L. Vergne - C. J. Darmon
Fonta

GALERIE FRICKER

177, bd Haussmann
PARIS 8e ELY 20-57

EXPOSITION

DOBASHI

MAI

ger lataster

GALERIE PAUL FACCHETTI
17, RUE DE LILLE PARIS



Galerie Raymonde Cazenave

12, RUE DE BERRI - PARIS 8e - ELY 14-56

BRYEN

Peintures récentes

Exposition du 6 mai au 6 juin 1960

GALERIE JACQUES MASSOL

12, Rue La Boétie - Paris 8e - ANJ 93-65

GASTAUD



5 au 28 mai 1960

en permanence

ANDERSEN - BUSSE - CLERTÉ - CORTOT
DMITRIENKO - FOUJINO - GASTAUD
GERMAIN - GRENIER - LACASSE - LAGAGE
MANNONI - RAVEL - KEY SATO - LÉON ZACK

ROGER HILTON

MAI

THE WADDINGTON GALLERIES

2 CORK STREET LONDON W.1 REGENT 1719

GALERIE DU DRAGON

19, rue du Dragon Paris VIe Tél. LIT 24-19

WALDBERG

sculptures

à partir du 10 mai

PÉROU - CHANCAY - 1200 à 1450 après J.C.

GALERIE OPÉRA **JACQUES ARTAIN** 30 AVENUE DE L'OPÉRA OPÉ. 22-50

ANTIQUITÉS TAPISSERIES IVOIRES PIERRES DURES PIÈCES DE FOUILLES

ART ANCIEN DE CHINE

C. T. LOO & Cie



Figurine en poterie vernissée T'ANG (618-906)

48, rue de Courcelles, Paris 8e

C. T. LOO

New York, 41, East 57th Street

GALERIE ADRIEN MAEGHT

42, rue du Bac Paris 7 Lit 45-15

Gravures originales par

Braque - Chagall - Miró - Giacometti
Ubac - R. Vieillard

du mardi 17 mai au 3 juin

JEAN-MARIE GIRARD

Peintures

Galerie Flinker 34 rue du Bac
Paris 7 Littré 20-59

20 Mai - 20 Juin

KUPKA

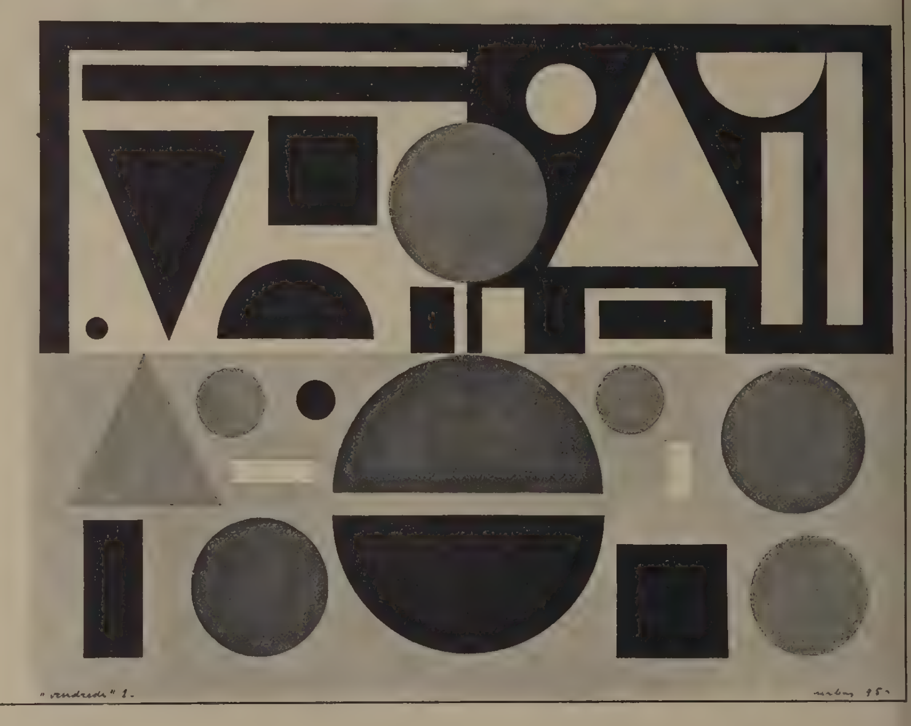


G. Beriger

Gouaches Aquarelles Pastels
1910 - 1938



H E R B I N



œuvres récentes

mai 1960 Paris

DENISE RENÉ

---

kamer

90, bd raspail
paris bab. 00-97

125 east 73rd street new york
by appointment: bu 8-7358 and 9



Hacha
civilisation Totonac
(Mexique)

afrique
amérique
océanie

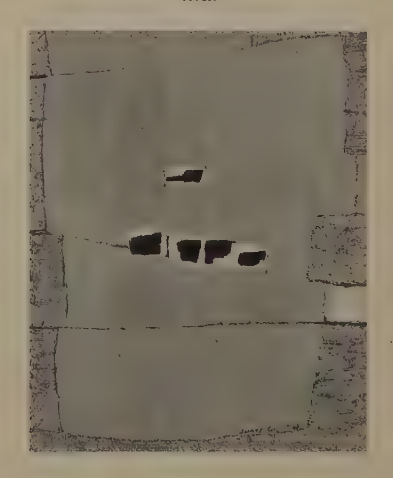
EMER

GALERIE ARNAUD

34, rue du Four - Paris 6e - Lit. 40-26

GUITET

mai



en permanence

BARRÉ - H. A. BERTRAND - CARRADE - COPPEL
DOWNING - FEITO - FICHET
GUITET - KOENIG - MARTA PAN



Le Witt

PEINTURES

10 mai - 11 juin 1960

GALERIE LACLOCHE

8, PLACE VENDOME - PARIS - OPERA 06-59

GALERIE DE PARIS

14, place François Ier — Ely 82-20

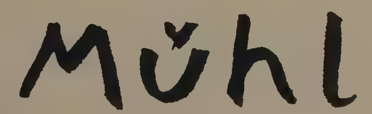
LOUIS

LAMARQUE

du 16 mai au 4 juin

et

du 8 juin au 2 juillet



raymond cordier & cie

27, rue guénégaud paris 6e



ERNST FUCHS

du 3 au 30 mai

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter BOULEVARD DU MONTPARNASSE - PARIS 6

MAI - JUIN
HOMMAGE A JEANNE BUCHER

ARP
BAZAINE
BAUCHANT
BAUMEISTER
BERTHOLLE
BISSIÈRE
BRAQUE
CAMPIGLI
CHAGALL
DUFY
MAX ERNST
FREUNDLICH
GIACOMETTI
JUAN GRIS
HAJDU
KANDINSKY
KLEE
LANSKOY
LAPICQUE
LAURENS
LÉGER
LIPCHITZ
LURÇAT
MANESSIER
MARCOUSSIS
MIRÓ
MONDRIAN
PAGAVA
PEVSNER
PICASSO
REICHEL
DE STAËL
SZENES
TAEUBER-ARP
TOBEY
TORRES-GARCIA
VIEIRA DA SILVA
VITULLO

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE 1925-1960
53 RUE DE SEINE - PARIS 6



Paix sur la terre

Corbellini

GALERIE DURAND-RUEL

37, avenue de Friedland - Paris VIIIe - Ely 06-74

17 mai - 2 juin

PARDO

TABLEAUX DE MAITRES



Francesco Guardi 1712-1793 62,5 × 47,5 cm toile

160, boulevard Haussmann, PARIS 8e

Téléphone: Carnot 66.51

HENRIETTE GOMÈS

8 RUE DU CIRQUE, PARIS 8

**MAITRES
DE LA
PEINTURE
CONTEMPORAINE**

EN PERMANENCE, TABLEAUX DE

**BALTHUS
A.M. CASSANDRE
JEAN HELION
JEAN HUGO**

SCULPTURES DE

FENOSA



Galerie Louise Leiris

47, rue de Monceau - Paris 8e - Lab 57-35

A. BEAUDIN

Autour de « Sylvie » de Gérard de Nerval
Illustrations et peintures

20 mai - 11 juin

Tous les jours ouvrables, sauf le lundi,
de 10 h. à 12 h. et 14 h. 30 à 18 h.

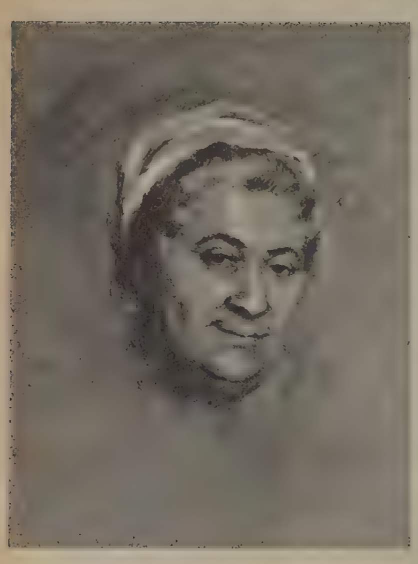


GALERIE D'EXPOSITION ET MUSÉE - 30 bis, rue de Paradis - PARIS X - PRO. 64-30 • NEW YORK - 55 East, 57 th Street - NY 22

MONTRÉAL - 8355, boulevard Saint-Laurent • BOLOGNE - C. Pedrelli & Figlio - Via Masi 19 • HAMBOURG 13 - A. Warnecke - Johnsallee 30 • STOKE ON TRENT - Minton • BRUXELLES - De Greef & C° - 330, avenue Louise


CRISTALLERIE DE SÈVRES
18, RUE DE SÉBASTOPOL - CHOISY-LE-ROI - TÉL. BELLE-ÉPINE 17-40
OPALINES DE CRISTAL - CRISTAL
RENSEIGNEMENTS ET SALLE D'EXPOSITION: 62, RUE D'HAUTEVILLE PARIS 10e

Marguerite Faure-Collin



Nounou Robert (pastel)

« Alerte aux Arts », s'écrie dans un récent article du Figaro un de nos grands artistes français... et il conclut ironiquement : « La peinture figurative n'a jamais paralysé le génie de qui que ce soit »... A cela, nous ajouterons : et « l'abstraction » naît toute seule sous le pinceau de celui qui possède un sens artistique émouvant.

Dès l'âge de 4 ans, Marguerite Faure-Collin voulait être peintre ou — plus exactement — portraitiste : le visage humain lui semblant la plus attachante chose du monde.

Très jeune, chez un médecin collectionneur, elle admira passionnément une toile représentant une allée de marronniers et fut accusée, à sa grande honte, d'avoir « le goût faisandé », car cette peinture était de ... Cézanne.

A quinze ans, dans la grande tradition classique, elle fit au pastel le portrait de sa nounou — cheveux gris bleu, blanc bonnet, admirable visage de bonté (ci-dessus). On devine les maîtres que la jeune artiste choisit : Chardin avant tout, puis La Tour, Perronneau. Dès lors on comprend ce que cherche Marguerite Faure-Collin : l'intimité avec l'âme de ceux qu'elle peint. Son intérêt pour l'humain, son sens de la psychologie des êtres iront en s'affirmant au cours de sa carrière.

La présentation artistique à laquelle nous sommes aujourd'hui conviés dans la vaste pièce qui lui sert de salon-atelier en est la preuve. L'immeuble est moderne, mais de grandes baies vitrées donnent sur le jardin des Sœurs de Saint Vincent de Paul. Cet espace vert et fleuri, vide de constructions, paraît un miracle au cœur de Paris. Sur les murs, des pastels, quelques huiles — visages pleins de vie et d'expression.

Sur une toile deux jeunes femmes, très jolies. Dans ce pastel comme dans bien d'autres est laissé apparent le fond du papier qui joue avec les nuances raffinées des carnations et des robes. Une jeune fille « Caroline » semble émerger de l'eau. Pour parvenir à cette impression de transparence, Mme Faure-Collin passe les couleurs en les superposant les unes sur les autres sans les brouiller. Un morceau de gaze vert pâle drapé autour des épaules de la jeune fille semble la retenir à la surface de l'eau et exalte le châtain de ses cheveux. Une jeune femme encore, la comédienne Jacqueline Corot travaillant son rôle préféré, l'Ondine de Giraudoux, sur un fond blanc bleuté, vêtue d'un manteau de satin perle. On devine à peine, grâce à sa nuance blanc de Chine, le fauteuil où elle est assise. Dans cette symphonie en blanc, ce qui compte, ce sont avant tout, comme d'ailleurs dans tous les portraits de l'artiste, les yeux où s'exprime l'âme du personnage. Les mains, le livre, le vêtement sont traités avec une infinie légèreté, telle une fleur qui bouge, une aile de papillon. — Toute l'attention se porte sur le visage tendu dans une intense expression d'effort intérieur.

Ce sens de la psychologie s'allie à une grande maîtrise du métier. Le fond pointillé d'or où jouent des reflets de nacre contre lequel se détache le buste de la jeune comtesse Isabelle de Mortemart, sobrement vêtue d'une jaquette



Caroline (pastel)





Jacqueline Corot travaillant son rôle préf... (past...

de sport,... le voile de gaze animé ... broderies d'or qui encadre le vis... d'une princesse indienne sont le résul... d'une prouesse technique. Margue... Faure-Collin a découvert, il y a qu... ques années, le moyen de fixer l'or ... sur le pastel. Elle est seule — pro... blement — à exploiter ce procédé.

L'attention incessante de l'artiste ... porte aussi sur les fonds qu'elle cho... en accord avec chacun de ses pers... nages. L'église de l'hôpital Laënnec ... qu'elle a sous les yeux — sert de f... au baron Grasset Surcouf, chevalier ... Saint-Sépulcre. Celui-ci a dû poser h... fois, tant était complexe l'ajustem... des plis du lourd manteau d'appa... timbré de la croix rouge. Une au... fois, pour Mme Vital Sacharenko ... pose en tailleur violet, l'artiste chois... des arbres ... et son modèle semble s... gir de la forêt — dont le vert cha... particulièrement dans l'harmonie ... ensemble. Les sujets favoris de M... guerite Faure-Collin sont des femr... du monde, des actrices — on peut v... encore rue Vaneau le portrait de Bl... chette Brunoy : yeux verts, chev... blonds maintenus par un ruban b... « Velasquez ».

Le choix du cadre paraît par... anecdotique mais, lorsqu'il est comp... en parfaite union avec l'image q... doit présenter, on peut dire qu'il co... titue une création. La Chinoise de Pé... dont le portrait est reproduit page

contre en couleurs est, certes, exaltée par son cadre qui semble taillé dans un morceau d'améthyste. L'éclat du pastel de Jacqueline Corot se trouve rehaussé par sa présentation dans une matière translucide, opaline.

Depuis des années, Mme Faure-Collin cherchait à présenter ses pastels de façon aérienne: la technique du plexiglass moulé et l'habileté d'un artisan parisien — d'ailleurs élève des Beaux-Arts — qui travaille sous son inspiration directe, ont réalisé ce miracle.

Pour son exposition, Marguerite Faure-Collin a même fait monter un mur de verre transparent dans lequel vient s'encastrer, comme s'il était suspendu dans l'atmosphère, le visage d'un jeune femme de couleur, la fille d'un plénipotentiaire de Haïti: peau ambrée, cheveux noirs, fond bleu que relèvent le rouge vif des lèvres et le vert des perles de jade contre la peau.

Il ne faudrait pas réduire l'activité de l'artiste à celle d'une pastelliste. On verra dans l'appartement le somptueux portrait à l'huile d'un Noir d'Abyssinie, regard chargé de spleen, draperies rouges éclatants, violets profonds.

Mais il y a aussi les mosaïques. — Elles sont nées d'un avatar de la vie du peintre: Marguerite Faure-Collin avait un atelier, rue Joubert, dont elle dut un jour se séparer. Plus question de peindre: alors, avec des mosaïques et des dalles de verre taillées, elle se mit au travail. D'abord selon la technique vénitienne, puis, selon celle de Ravenne, plus directe puisque les mosaïques sont enfoncées à même le mur, elle composa des motifs parfois abstraits: jet d'eau, grands oiseaux d'or, fond d'étang, fontaine miraculeuse. Transportées aujourd'hui dans son nouvel appartement, ces mosaïques ornent l'entrée, la salle de bain, la cuisine, servent de dessus de table ou simplement de décor: riches, éclatantes, somptueuses.

Paradoxalement, le grand talent de cette portraitiste est reconnu en Grèce, en Hollande, en Yougoslavie, en Allemagne, en Angleterre... Elle a parcouru le monde avec son mari et peint les personnalités d'un peu partout, faisant des projections de son œuvre jusque sur les bateaux de leurs croisières. Les journaux de maints pays étrangers ont parlé de l'artiste. Mais Paris jusqu'ici semblait l'ignorer... Il ne le pourra plus désormais.

Cheyne Jy-Van, compositeur et peintre (pastel)

Welcome (mosaïque)



— *Du 6 au 29 mai* (14 h. 30 à 17 h.) *Marguerite Faure-Collin expose ses œuvres dans son atelier. Invitations sur demande au bureau de L'Œil.*

Communiqué.



VENTE EXCLUSIVE

PARIS : 68, CHAMPS-ÉLYSÉES - 2, PLACE VENDÔME - 93, RUE DE PASSY — FRANCE ET ÉTRANGER, CHEZ DÉPOSITAIRES AGRÉÉ

Draeg



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 65 • MAI 1960

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de : Öffentliche Kunstsammlung et Historisches Museum, Basel, Musée de Berlin, Giraudon: Les trois Holbein; *Michaelides, Bonin:* Degas photographe; *Garcin, Marc Lavrillier, Claude Michaelides:* Bram van Velde; *Giraudon, Bulloz:* L'homme qui retrouva Vermeer; *David Farrell:* Paolozzi; *G. Gherardi-A. Fiorelli, Moisio, Oscar Savio, Vasari, Laboratorio Fotografico:* Nervi; *Claude Michaelides:* Deux appartements; *Marc Lavrillier, Claude Michaelides, Etienne Hubert, Henrot, Studio Cour de Rohan:* Beaux objets.
Les photographies en couleurs sont de: Giraudon: page de couverture; Hans Hinz: page 26; Mario Novaes: page 31; Franz Hubmann: page 32; Conzett & Huber: page 50; Claude Michaelides: pages 49, 77 et 78.
Notre couverture: *Nicolas de Staël:* Agrigente. *Détail. Collection particulière.*

Notre prochain numéro

Miniatures élisabéthaines • Documents inédits sur les Impressionnistes • Visite-débat au Salon de Mai • Découvertes en Israël • Trois peintres américains • Hôtels à travers le monde... et L'Œil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *4400 fr. (N.F. 44); G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 544.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *L. 6500.– + 2% Taxe; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs (N.F. 0.60)
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 3.50 • Belgique, 54 francs





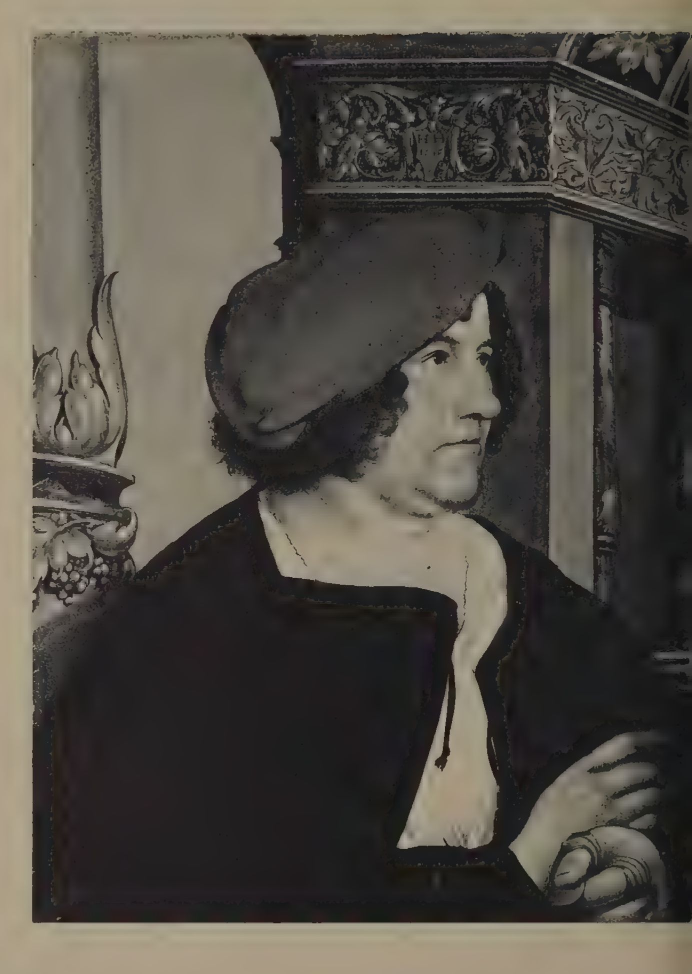
Les trois Holbein

PAR REINHOLD D. HOHL

A l'occasion du cinquième centenaire de son Université, la ville de Bâle présente une réunion exceptionnelle d'œuvres du grand Hans Holbein le Jeune, de son frère Ambrosius et de leur père

La famille Holbein a produit plusieurs artistes: le père, l'oncle et deux frères ont attaché leur nom à l'histoire de l'art. Les Holbein étaient une famille d'artistes où, de l'ancienne génération à la nouvelle, s'accomplit avec une netteté caractéristique le passage du gothique tardif à l'apogée de la Renaissance. A la fin du Moyen Age, la





Hans Holbein le Jeune: Portraits Jacob Meyer, bourgmestre de Bâle de sa femme Dorothée Kannengiess *1516. 38,5×31 cm. Musée de Bâ*

petite bourgeoisie artisanale recule devant l'essor mercantile et bancaire des temps modernes et l'intérêt pour le portrait de l'*homme* supplante celui qu'on portait aux *choses.*

Hans Holbein l'Ancien (né entre 1460 et 1470) exerçait à Augsbourg le métier de peintre d'autels. Son activité était considérable et sa renommée presque sans égale en Allemagne du Sud. Il y fit en 1511 le dessin à la mine de plomb qui représente ses fils Ambrosius et Hans, respectivement âgés de 17 et de 14 ans. L'aîné, désigné de la main paternelle par le diminutif « Prosy », est un adolescent doux et pensif; le cadet — « 14 — Hanns Holbain » — un garçon posé au regard aigu. Un des derniers travaux du père à Augsbourg a été l'autel de 1516/17 avec le martyre de saint Sébastien, sur le volet droit duquel il semble s'être représenté lui-même. Il s'est servi comme étude préparatoire pour ce portrait d'un dessin, maintenant au musée de Chantilly, fixant sa physionomie accompagné de l'inscription « Hanns Holbain — le vieux — peintre » (voir page 34). Dans un autre dessin, l'artiste a également fixé les traits de son frère Sigmund. Il n'est pas impossible que l'établissement d'Holbein l'Ancien à Augsbourg ait pris fin en raison de difficultés économiques. Augsbourg était alors déjà une ville d'importance internationale, avec un milieu partageant la largeur d'esprit des grands marchands humanistes et leur intérêt pour la psychologie. Cet essor fut précisément la cause des soucis d'Holbein l'Ancien: vers 1516, son art devait paraître étriqué, superstitieusement attardé dans un gothique dépassé. Comme il se devait, les fils, qui avaient grandi, partirent à l'aventure pour enrichir leur métier et trouver des commandes à leur goût. Ils arrivèrent ainsi l'un après l'autre à Bâle.

Cette ville, qui bénéficiait d'une énorme prospérité matérielle, était un foyer d'activité intellectuelle intense. Le Concile de 1431 avait suscité une importante industrie du papier à laquelle l'Université — fondée en 1460 à la demande des grands fabricants pour maintenir leur prix et leur niveau de production — avait donné un essor décisif. Métropole de l'édition au nord des Alpes, s'appuyant moins sur les corporations



Hans Holbein le Jeune: Projet pour le décor de la façade de la « Haus zum Tanz » à Bâle. *1530. Lavis et aquarelle. 51 × 34 cm. Berlin, Cabinet des Estampes.*

Ambrosius Holbein: Etude pour le portrait d'un enfant aux cheveux bruns. *Dessin à la pointe d'argent. 10,1 × 14,4 centimètres. Bâle, Musée des Beaux-Arts.*



médiévales que sur la liberté d'entreprise, Bâle pouvait, au début du XVIe siècle, s'appeler « cité des humanistes ». Ce titre s'est imposé partout grâce à la présence d'Erasme et s'associera pour toujours aux travaux d'Holbein le Jeune.

Hans Holbein le Jeune est le premier dans la ville. Il y achèvera son temps d'apprentissage et y deviendra maître juré dans la confrérie des peintres; il y formera son style et y développera tout ce qui le distingue de son père. A une exception près, les commandes ne lui viennent plus du clergé, mais de la bourgeoisie, des éditeurs et de la municipalité. A l'âge de 17 ou 18 ans, il décore en été 1515, pour le banneret Hans Baer, un plateau de table avec des armoiries et diverses scènes ornementales. Ce premier commettant bâlois périt à Marignan en septembre de cette année-là, mais le jeune Holbein était désormais connu d'autres personnes du même milieu. L'année suivante, Jacob Meyer, un chef militaire lui aussi, se fit représenter dans un diptyque avec sa femme Dorothée Kannengiesser (voir page 28). Cette fois, il ne

s'agissait plus d'un travail de décoration occasionnel, mais bien d'une commande de portrait à l'importance extrême, presque officielle, car J. Meyer venait d'être élu en été 1516 bourgmestre de la ville. Meyer était un important changeur et son élection marque le triomphe des hommes d'affaires, provisoirement alliés aux artisans, sur l'ancienne noblesse. Ce chef-d'œuvre inaugure la vision particulière à laquelle le nom

◄ *Hans Holbein le Jeune:* L'empereu Valérien vaincu par le roi des Pers Sapor. *Projet pour le décor de la sal du Grand Conseil, à l'Hôtel de Ville d Bâle. 1521-1522. Plume et lavis. 28,3 26,6 cm. Bâle, Musée des Beaux-Art*

Hans Holbein l'Ancien: La Fontaine d Jouvence. *1519. 193×137 centimètre Lisbonne, Musée d'Art Ancien.*

Vitrail d'après un dessin de Holbein Jeune. *1519. 60×37 cm. Musée de Bâl*

d'Holbein le Jeune restera pour toujours attaché: celle d'un portraitiste sans ménagement, d'un réaliste dont chaque coup fait mouche. La nouveauté, ce n'est pas seulement l'architecture Renaissance du fond, mais l'impitoyable vérité avec laquelle sont consignés chaque pli, chaque saillie des visages. Motifs ornementaux de la Renaissance ou dessin minutieux des détails sont des traits extérieurs de ce style, tandis que la volonté de ne rien sacrifier de ce qu'il voit et de ne peindre que ce qu'il voit, l'abandon des conventions d'atelier au profit de l'observation aiguë de tous les aspects du réel, même les moins plaisants, assurent à Holbein une position inégalée de portraitiste représentatif de la Renaissance au nord des Alpes.

Le jeune Holbein eut ainsi l'occasion de manifester son génie peu après son arrivée à Bâle, mais il mit encore à profit son premier séjour dans la ville pour compléter son instruction. Il étudia *L'Eloge de la folie* d'Erasme qui venait d'être réimprimé à Bâle en 1515, et s'amusa à illustrer l'ouvrage de précieux dessins à la plume. Le célèbre auteur résidait à Bâle depuis le mois d'août 1514 et prit connaissance des illustrations marginales du jeune Holbein. Cette récréation d'étudiant devait porter des fruits pour l'artiste comme pour le savant: il en naquit toute une série de portraits d'Erasme auxquels nous consacrerons prochainement une étude. Le cercle des humanistes offrit dès lors à Holbein un vaste champ d'activité: portraits et ornementation de livres (voir page 33).



Ces frontispices, culs-de-lampe, lettres ornées et ces illustrations sont des créations de premier ordre, elles forment une partie importante de l'œuvre d'Holbein, comme



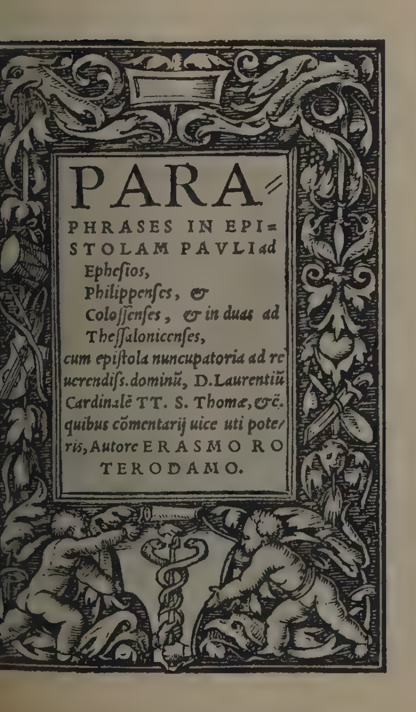


les bois gravés de la *Danse des morts* ou les *Images de l'Ancien Testament.* La diffusion des formes de la Renaissance au nord des Alpes est due pour une large part à ces travaux graphiques exécutés à Bâle. En 1492 déjà, Dürer avait travaillé pour un éditeur bâlois et l'atelier de Johannes Froben produisait avec celui d'Alde Manuce à Venise les plus beaux livres de l'époque. C'est pourquoi Erasme resta à Bâle au lieu

ans Holbein le Jeune: Portrait de sa mme, de son fils Philippe et de sa lle Catherine. *77×65 centimètres. 528(?). Bâle, Musée des Beaux-Arts.* ►

mbrosius Holbein: La Mort de la ierge. *1519-1520. 65,5×48 centimè-es. Vienne, Académie des Beaux-Arts.*

ans Holbein le Jeune: Frontispice d'un uvrage d'Erasme, « Paraphrases in Epi-tolam Pauli ad Ephesios », *édité par ohannes Froben à Bâle, l'année 1520.*


PARA-
PHRASES IN EPI=
STOLAM PAVLI ad
Ephesios,
Philippenses, &
Colossenses, & in duas ad
Thessalonicenses,
cum epistola nuncupatoria ad re
uerendiss. dominũ, D. Laurentiũ
Cardinalẽ TT. S. Thomæ, &c.
quibus cõmentarij uice uti pote-
ris, Autore ERASMO RO
TERODAMO.

de poursuivre son chemin vers Venise comme il l'avait projeté. Rencontrer réunis sur une page de titre les noms d'Erasme, de Froben et d'Holbein, c'est avoir une image saisissante de l'humanisme bâlois de ce temps. Il est probable du reste que les arts du livre expliquent l'attrait de la cité rhénane sur les frères Holbein.

En été 1516, Ambrosius avait rejoint son frère. Il nous reste de cette année-là un amusant témoignage sur la collaboration des deux frères: pour un maître d'école, ils peignirent chacun une face d'enseigne où, en lettres gothiques, le pédagogue se fait fort d'apprendre sans fatigue à lire et à écrire à tout citoyen. On doit à Ambrosius une salle d'école où le maître initie quelques garçons à la lecture tandis qu'une institutrice s'occupe d'une fille. Au revers, Hans a peint le maître d'écriture expliquant un document à deux compagnons et les aidant à le signer. Encore une besogne d'occasion, mais qui présente plaisamment les caractères distinctifs des deux artistes: les personnages d'Ambrosius sont un peu perdus dans l'espace et les surfaces aux contours découpés sont coloriées assez platement; ceux de Hans, en revanche, occupent pleinement l'espace et son pinceau modèle vigoureusement les corps.



Hans Holbein l'Ancien: Portrait de l'auteur. *Dessin à la pointe d'argent. 13,5×10 cm. Chantilly, Musée Condé.*

En 1517 déjà, la Corporation des peintres accueille Ambrosius. Alors que sc frère séjourne deux ans à Lucerne pour y travailler, Ambrosius exécute jusqu'en 151 un grand nombre de gravures sur bois pour les imprimeurs de Bâle. Il peint égalemer des portraits. Nous avons de sa main deux garçons fragiles en pourpoint jaune ain que deux têtes de mort en grisaille dans une niche de fenêtre. Ces deux têtes ont peu être été conçues comme « memento mori » pour les deux portraits. En regard d personnages de son frère, ceux d'Ambrosius restent attachés à la surface, les arch tectures peintes encadrant les personnages les compriment et semblent surajoutée les corps sont dépourvus du modelé d'ensemble qui les ferait organiquement tou ner. La forme de la bouche et des yeux, le regard aussi, trahissent les recettes appr ses plus que l'observation du modèle (voir page 29). Les personnages demeurer étrangers et lointains, idées — comme les crânes — plutôt que réalité concrète.

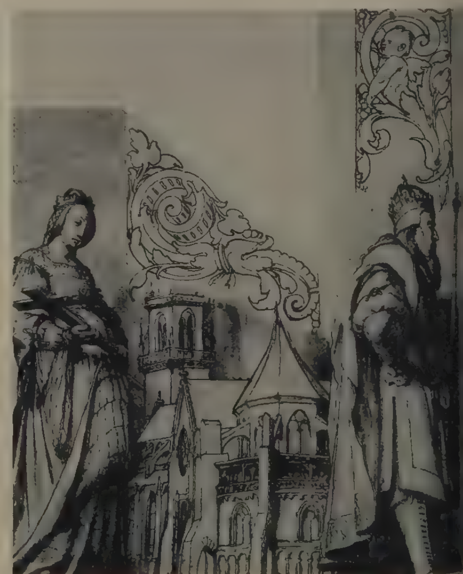
On aperçoit clairement qu'Ambrosius reste proche de son père dans son art d portrait, en dépit du modernisme de la mise en page. Le musée de Bâle s'est enric il y a deux ans du portrait en buste d'une inconnue de 34 ans (une inscription d cadre l'indique) par Holbein l'Ancien (voir page 27). La femme vêtue de jaune fon est placée contre un fond vert bleu. Ce tableau est maintenant accroché à côté d portraits d'enfants d'Ambrosius et l'on a avancé l'hypothèse qu'il s'agit de la mère d ces enfants. Une parenté des traits, des yeux en particulier, semble appuyer la supp sition. Quoi qu'il en soit, cette œuvre nous instruit de façon exemplaire sur l'art d portrait d'Holbein l'Ancien. Celui-ci avait les dons d'un excellent portraitiste comm l'attestent ses nombreux dessins. Mais sa situation historique est caractérisée par fait que les visages encore anonymes qu'il rassemble sur des feuillets sont du matéri destiné à ses retables. Il emploie donc déjà le portrait de ses contemporains pour d figures sacrées, mais la personnalité intérieure de son modèle ne le préoccupe pas encor

Les œuvres du père et des fils expriment nettement trois étapes de l'histoire d l'art. Le père voit son sujet comme une réalité isolée, il le pose devant lui et le modè en trois tons, l'incarnat rehaussé de reflets blancs. Le fils aîné modèle le vêtement d'une nuance de jaune semblable à celui de la femme — par passage continu de lumière à l'ombre. Mais l'on sent encore que le personnage pose, et l'incarnat reste u coloration inanimée sans la respiration de la vie. De la même époque date le portra de Dorothée Meyer-Kannengiesser par le fils cadet (voir page 28). Qui songerait ici vérifier la correction du volume ? Qui oserait parler de pose ? Qui pourrait prétend voir dans l'incarnat transparent une matière morte ? Ce qu'Holbein le Jeune, à l'apog de sa maîtrise sut faire d'un visage, nous le voyons dans le *Tableau de famille* de 15 représentant sa femme Elsbeth avec ses enfants Philippe et Catherine (voir page 3 Le visage de la mère est dans chaque centimètre carré l'aveu d'une relation perso nelle, vie et souffrance dans chaque nuance de la couleur, destin humain dans chaq pli. Lorsque Holbein le Jeune se sert d'un visage de cette sorte pour une madon la personnalité unique du modèle prévaut encore et la fonction iconographique y e subordonnée. Cette comparaison nous a montré Holbein l'Ancien lui aussi à Bâl Faute d'un témoignage écrit sur sa présence dans la ville, on peut supposer qu'il y retrouvé ses fils, car Isenheim où il travaillait en 1517 (et où peut-être il mourut e 1524) n'est qu'à un jour de marche de Bâle.

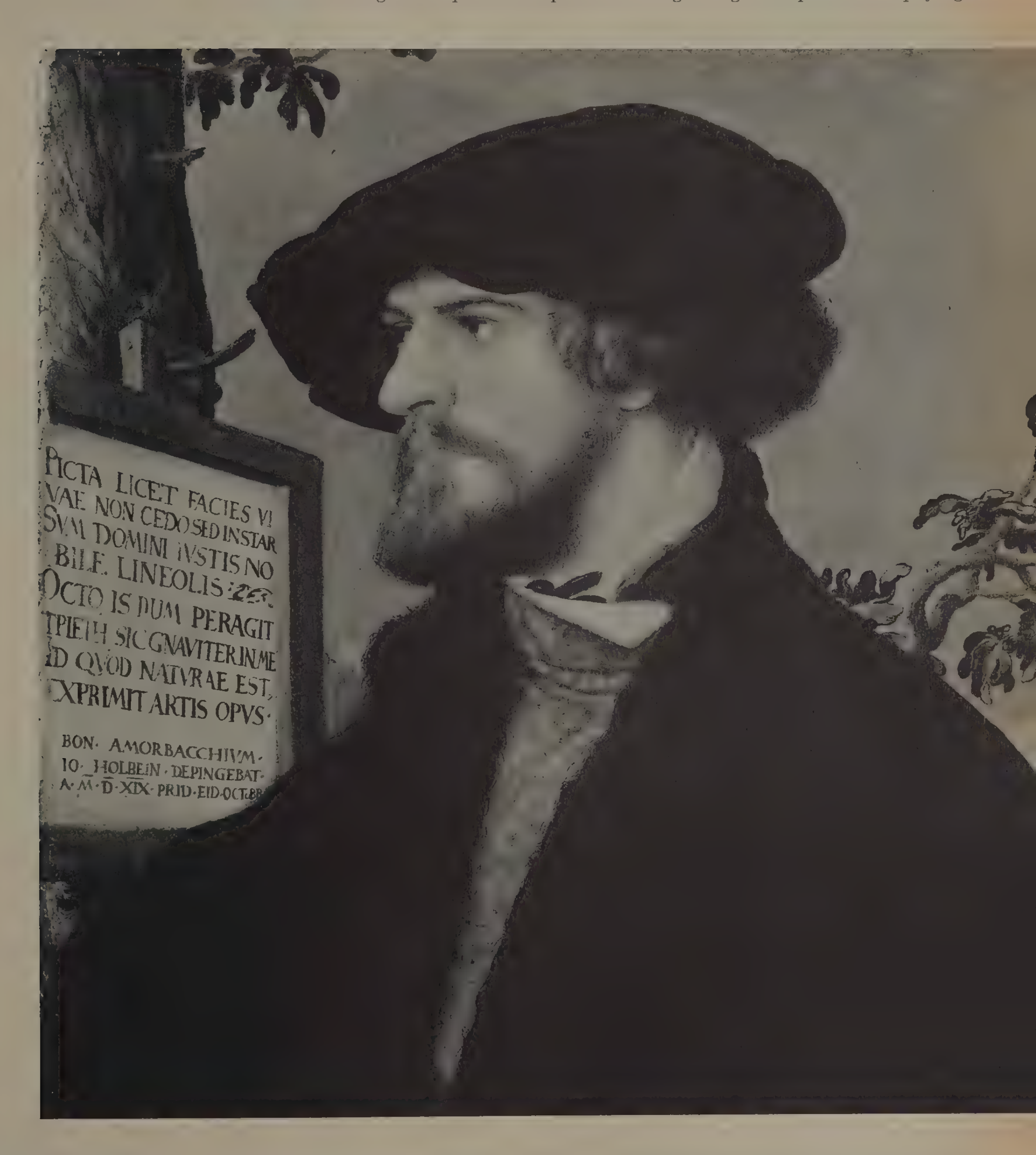
Il existe de chacun des trois Holbein un tableau religieux à personnages sur for d'architecture de l'année 1519. Pour chacun d'eux, l'entreprise traduit une adhési

Hans Holbein le Jeune: La Vierge et saint Pantaléon, l'empereur Henri II et l'Impératrice Cunégonde. *Dessins pour le buffet d'orgue de la cathédrale de Bâle. 37,5×60 cm. Bâle, Musée des Beaux-Arts, Cabinet des Estampes.*





aux principes de la Renaissance et on peut penser qu'ils y ont mesuré leurs forces. Holbein l'Ancien traite le thème de la « fontaine de vie » (voir page 31): une multitude de personnages, agissant certes ensemble mais sans relations organiques, entourés de riches édifices mais ne se mouvant pas dans un espace construit. Holbein l'Ancien ne connaissait pas l'architecture italienne directement mais seulement par un dessin de Burgkmair qu'il avait pu voir à Augsbourg. Composition et paysage



ans Holbein le Jeune: Portrait de onifacius Amerbach. *1519. 28,5×27,5 ntimètres. Bâle, Musée des Beaux-Arts.*

trahissent la tradition des Pays-Bas dans laquelle l'artiste s'était formé. Ambrosius peint de son côté une *Mort de la Vierge*, composition elle aussi à personnages et à plusieurs parties avec une architecture de galerie à l'italienne (voir page 32). L'auteur a-t-il été en Italie? Ses personnages, il les tient de son père jusque dans les détails; mais il est moderne dans la décoration. Il porte une attention soutenue aux éléments de la construction et aux enfilades de pièces dont il résout les problèmes de perspective comme pour un exercice d'école. Ses personnages se meuvent toutefois encore sur un plan isolé.

Hans Holbein le Jeune s'est fixé une tâche incomparablement plus ardue. Quelques personnages seulement occupent sa *Sainte Famille* et le morceau d'architecture est vu sous un angle oblique et en perspective ascendante (voir page 26).

(Suite en page 81.)



Que Degas se soit, à certains moments de sa vie, intéressé à la photographie est incontestable. Les témoignages sur ce poi sont nombreux: ceux de certains de ses amis, de ses parents, le sien propre... C'est Paul Poujaud, écrivant à Marcel Guérin, aute d'un *Choix de Lettres* de Degas, le 7 juillet 1931: « Je vous envoie... une photographie faite par Degas après dîner dans le salon d Chausson, en 1894, à l'époque de sa grande passion pour la photographie » (voir page 41). C'est Ambroise Vollard, rappelant da ses Souvenirs *(En Ecoutant Cézanne, Degas, Renoir)* que Degas, un soir qu'il se trouvait à Saint-Valéry-sur-Somme, chez son a le peintre Braquaval, voulut photographier la lune: « ... mais la lune bougeait. » — C'est sa nièce Jeanne Fèvre, fille d'une sœ tendrement aimée, Marguerite de Gas, qui affirme: « Au nombre des principales préoccupations de Degas, il faut citer la phot graphie. Un moment il en fut littéralement passionné. Il nous en parlait très souvent dans ses lettres » *(Mon oncle Degas)*. Jeanne Fèvre de raconter que Degas passait souvent la soirée chez ses fournisseurs attitrés Tasset et Lhote, fabricants de co leurs fines, doreurs et encadreurs, 31 rue Fontaine à Paris, pour y développer les plaques et surveiller l'agrandissement de s clichés (mais la fille de Tasset était fort jolie!). Il leur écrivait fréquemment. Paul Valéry lui-même confirme le fait: « Degas aimait appréciait la photographie à une époque où les artistes la dédaignaient ou n'osaient avouer qu'ils s'en servaient. Il en a fait fort belles: je conserve jalousement un certain agrandissement qu'il m'a donné. » (Lettre citée par Jeanne Fèvre.) Suit alors description d'une photographie de Mallarmé avec Renoir à ses côtés, que Valéry considère, « mise à part l'admirable lithograph de Whistler, comme le plus beau portrait du poète qu'il lui ait été donné de voir ». On y voit Mallarmé appuyé au mur, Ren sur un divan, assis de face. Dans le miroir, à l'état de fantômes, Degas et l'appareil, Mme et Mlle Mallarmé se devinent. Neuf lampes pétrole, un terrible quart d'heure d'immobilité pour les sujets furent les conditions de cette manière de chef-d'œuvre » (voir p. 4

Degas photographe

PAR LUCE HOCTIN



◄ *L'Apothéose de Degas. En composant cette photographie, Degas a voulu parodier* L'Apothéose d'Homère, *d'Ingres, tableau qu'il admirait particulièrement. La photo a été faite au Bas-Fort-Blanc, près de Dieppe, en 1885. Les trois muses sont les sœurs John Lemoine. Les deux enfants de chœur, les petits Elie et Daniel Halévy.*

▲ *Degas, de face, est assis devant une table (on aperçoit au premier plan, la partie supérieure d'un verre). Derrière lui, debout, sa fidèle servante Zoé. Organisée par le peintre, cette photo a été prise par son frère René.*

oit allusions, soit notes précises, il est enfin souvent question de photographies dans la correspondance d'Edgar Degas, tout u moins dans le très petit nombre de lettres qui ont été rendues publiques. Il est manifeste que Degas, dont la réputation de misanhrope semble finalement assez surfaite (tout au moins très exagérée) aimait photographier sa famille, ses amis, s'amusait à comoser des groupes dont il faisait lui-même partie — quitte à faire manœuvrer l'objectif par un témoin — à mettre soigneusement n scène les personnages, puis à les faire bouger exactement comme il s'amusait en société à des charades et à de petites pièces. Dès 1884 ou 1885, écrivant à son ami Ludovic Halévy, Degas lui recommande de s'occuper de Barnes, de le surveiller tout en le rotégeant, afin qu'il devienne tout simplement heureux. Barnes, « le pauvre Barnes », était un photographe anglais que Degas t ses amis avaient rencontré à Dieppe dans une situation assez difficile et qu'ils faisaient travailler. Degas lui faisait photograhier ses mises en scène. Ce Barnes, Sickert, le peintre anglais — dessinateur et graveur — qui habitait à cette époque les environs e Dieppe, le trimbalait toujours avec lui. Et c'est à Sickert, « au jeune et beau Sickert », que Degas, en septembre 1885, adresse des hotographies, en trois enveloppes, par l'intermédiaire de Ludovic Halévy. Qu'étaient ces photographies? Que représentaient-elles u qui? par qui étaient-elles faites ? Vraisemblablement par Degas, mais je n'ai malheureusement pas pu en découvrir la trace...

Ailleurs, Degas commente et critique l'une de ses photographies, aujourd'hui l'une des plus fameuses — et aussi l'une es rares qui nous soient parvenues — cette *Apothéose de Degas* qui parodiait *L'Apothéose d'Homère*, d'Ingres, auquel il vouait une dmiration sans bornes (page ci-contre). « Il aurait fallu », dit-il, « grouper mes trois muses et mes deux enfants de chœur sur un fond lanc ou clair. Les tournures des femmes surtout sont perdues. Il fallait aussi serrer davantage les gens. » D'un œil précis et impiyable, il composait, puis critiquait la composition de ses photographies — qui l'amusaient — avec la même sévérité qu'un







tableau. On voit donc la minutie et l'attention qu'il portait à ces choses: souci d'amateur, exigence d'artiste, auxquels s'ajoutaie probablement une rigueur et une manie de technicien.

Il semble donc plus que légitime d'affirmer que Degas a lui-même fait ou composé d'innombrables photographies. Or, il nous en reste que quelques-unes. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possède un dossier précieux, mais d plus minces, où sont réunis les documents légués pour la plupart en 1932 par René de Gas, le frère du peintre: environ 25 phot graphies, parmi lesquelles il n'est guère possible d'en attribuer avec certitude plus d'une douzaine à Degas lui-même. Mais celles sont, il est vrai, d'une haute qualité. Je pense en particulier à deux admirables portraits de Degas avec sa fidèle servante Z (« N'est-ce pas un tableau de Rembrandt ? » notait Jeanne Fèvre à propos de l'un d'eux. On y voit Degas sous la lampe, à côté Zoé qui lui lit *La Libre Parole*, de Drumont. Voir p. 40.) Je pense aussi à la suite des six photographies du Ménil-Hubert, organisé comme un film, sorte de scénario à trois ou quatre personnages, plus un chien, que l'on pourrait intituler «la leçon de danse». Deva la grande maison de campagne de son vieil ami Valpinçon, Degas, la barbe déjà blanche, mime des pas de danse pour la fille celui-ci, « sa petite Hortense », devenue une aimable jeune femme, et pour son mari Jacques Fourchy. La suite des photographi reconstitue parfaitement l'enchaînement des gestes et confirme le souci permanent que Degas avait de saisir le mouvement (v ci-dessus). Ici et là, sans doute, quelques documents rares se trouvent encore entre les mains de ses héritiers ou des héritiers ses amis... Il est sûr que, pour l'amateur d'anecdotes et d'intimité, la disparition (mystérieuse) de tant de documents est une peti catastrophe. Peut-être même tout simplement pour ceux qui s'intéressent à Degas et à sa vie. Pouvoir reconstituer cette v comme une chronique, matérialiser les visages de son entourage, retrouver ses amis, les êtres qu'il a rencontrés et aimés, sera une aubaine: telle la petite Hortense du Ménil-Hubert, telles les trois sœurs John Lemoine (dont l'une devait devenir Mme Jacqu Blanche) ou les petits Daniel et Elie Halévy, telle la belle Mme Howland, qui, raconte Daniel Halévy dans ses *Pays Parisier* « n'avait d'anglo-saxon que le nom. » Un Américain, aux environs de 1869, s'était épris de cette Française si belle, et fort bien né et avait voulu l'épouser. Après un temps fort court... il avait compris que la vraie place de cette Parisienne était Paris, et sa vra place à lui l'Amérique, prouvant ainsi son bon sens après avoir prouvé son bon goût. Mme Howland avait été, toute jeune, « fo mée aux goûts et aux lectures » par Victor Cousin. Fromentin était l'un de ses assidus: c'est à elle qu'il avait adressé les lettr dont il composa ensuite son livre *Les Maîtres d'Autrefois*. Connaître aussi les lieux, comme la maison du Ménil-Hubert que Deg décrit dans ses lettres, car il y allait fréquemment passer quelques jours; il y disposait de l'atelier de son ami. « Il y a des he bages où l'on marche comme sur une éponge », disait-il au cours d'un été si pluvieux qu'il pouvait écrire à Henri Rouart: « ne doit plus croire qu'à la pluie en France! »

Mais indépendamment de cette lumière jetée sur la vie et l'homme, quelle contribution la connaissance des photographi faites par Degas et de ses rapports avec la photographie en général peut-elle apporter à la connaissance de son œuvre ? Deg fut-il photographe uniquement par curiosité ou par amusement, comme le pensent certains (ainsi M. P. A. Lemoisne, son plus f meux exégète)? Se servit-il de la photographie pour peindre, soit directement, en copiant des photographies comme il avait cop les tableaux de maîtres, soit indirectement, en utilisant dans sa peinture les découvertes et les observations que la photograph lui avait permises ? A-t-il influencé la photographie qui était alors encore proche de sa naissance, mais déjà en plein essor ?

Au moment de l'exposition « *Un siècle de vision nouvelle* », en 1955, on vit, à la Bibliothèque Nationale de Paris, par sui d'une faveur toute particulière de la National Gallery de Londres, qui en avait autorisé la sortie, un tableau de Degas dont on pe affirmer à coup sûr qu'il a été peint d'après une photographie. Cette découverte avait été faite par le peintre Susanne Eisendie et relatée par John Rewald dans la revue *L'Amour de l'Art*, en mars 1937. Daté de 1875 par Rewald (mais de 1861 par P. A. L moisne), c'est le portrait de la Princesse de Metternich, mis aux enchères à la première vente de l'atelier Degas (nº 74 catalogue) et entré ensuite à la Tate Gallery sous le titre de *Portrait de femme inconnue*. La photographie qui a servi de modè à ce tableau est une photographie de Disderi, datant de 1860, représentant la princesse de Metternich au bras de son épou Même pose, même parure, mêmes vêtements. Degas s'est tout simplement contenté de supprimer le prince, sans même le rem placer par quoi que ce soit (le bras de la princesse est dissimulé par le buste), décorant simplement de fleurs ou d'arabesqu légères le papier ou la tenture de fond du tableau. Le prince Richard de Metternich avait été ambassadeur d'Autriche-Hongr auprès de la Cour Impériale des Tuileries. Il avait quitté Paris après 1870, à la chute de l'Empire. Rien ne permet de supposer q Degas ait pu connaître personnellement la princesse. Mais sans doute avait-il été intéressé par son visage plus étrange et intell gent que joli. A-t-il exécuté d'autres portraits de la même manière ? Celui de son ami Paul Valpinçon, fils d'Edouard, que l'o voit avec son chapeau haut de forme et sa barbe blonde sur le siège de la *Calèche aux courses* (tableau de l'ancienne collecti Durand-Ruel) ? Ses propres autoportraits, qui le montrent le chapeau à la main ? Faut-il entériner les propos tenus par Cocte





a suite de photographies reproduites ci-essus et page ci-contre composent, avant lettre, une petite bande filmée. Devant la aison de campagne de Paul Valpinçon, u Ménil-Hubert, Degas mime une danse vec ses jeunes amis, Hortense (la fille de n hôte) et son mari, Jacques Fourchy.

hotographie faite par René de Gas dans maison de Saint-Valéry-sur-Somme, rs 1900. Degas est debout à la fenêtre. côté de lui, sa nièce Odette, qui devait evenir Mme Roland Nepveu-Degas. ►



dans le *Secret professionnel:* « Je connais de Degas des photographies qu'il agrandissait lui-même et sur quoi il travaillait dire tement au pastel, émerveillé par la mise en pages, le raccourci, la déformation des premiers plans. » Y aurait-il à Moscou, comn on l'a suggéré, un tableau de danseuses exécuté d'après une photographie? (ce tableau, a-t-on dit, représente les danseuses da le studio d'un photographe!). Degas promenait-il son lourd appareil en guise de carnets de croquis, dans les couloirs, les co lisses ou le foyer de l'Opéra ? Les agrandissements de paysages trouvés dans ses cartons après sa mort lui servaient-ils pour s tableaux ?... On en est souvent réduit, en tout ceci, à l'hypothèse et à la probabilité plutôt qu'à la certitude.

Quant aux fameux instantanés de chevaux du Major Muybridge, que Degas a certainement connus, ils ne peuvent avo directement influencé son travail qu'à partir de 1882, puisque Muybridge ne les a présentés à Paris qu'en 1881. Or, les chevau et les jockeys sont un des thèmes permanents de Degas. On les rencontre dans son œuvre dès 1870, et justement observés (ai *Les Chevaux de course à Longchamp*, du Boston Museum of Fine Arts (1873-1875) où tous les mouvements sont décrits exact ment). Degas, évidemment, avait pu prendre connaissance des études de Marey sur la décomposition du mouvement, et sa doute être plus aisément convaincu de leur exactitude que Meissonier, qui venait avec Detaille observer l'allure de l'homn et du cheval dans le laboratoire de Marey, au Parc des Princes, mais qui, selon le témoignage de Démeny, assistant de Mare accusait l'appareil de voir faux. « Quand vous me donnerez un cheval galopant comme celui-ci, disait-il en montrant ses propr croquis, je serai satisfait de votre invention. » Le major Muybridge poursuivait en Californie, depuis des années, des recherch à peu près parallèles à celles de Marey qui, de loin, les suivait avec un grand intérêt. En août 1881, Marey avait appelé Muybridge Paris, avait organisé une démonstration devant un public de scientifiques, et cette manifestation avait eu un tel succès q Meissonier en avait organisé une seconde dans son atelier. Ces démonstrations de Muybridge avaient été l'un des événements l'année. Marey, du reste après le passage de Muybridge, abandonne ses méthodes chronographiques en faveur de la chronophot graphie dès 1882.

La réaction de méfiance de Meissonier à l'égard de la photographie n'était pas excessivement anormale. Il n'est que se rappeler l'opinion de Baudelaire lors du Salon de 1859 où, pour la première fois, la photographie était présentée au publ à côté des choses de l'art, et sa violente diatribe, pour immédiatement se rendre compte de l'accueil plus que réservé fait p les artistes de la deuxième moitié du XIXe siècle à cette nouvelle venue.

« En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France... est celui-ci: « Je crois à nature et je ne crois qu'à la nature... L'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. Un dieu ve geur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: « Puisque la photographie nous don toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art, c'est la photographie ». A partir de ce momen la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal... »

« Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour ach ver leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait au

couleur d'une vengeance... » Et plus loin: « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonc-
ons, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la ultitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très umble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé, ni suppléé la littérature...

Delacroix, lui aussi, avait exprimé dans son Journal, à la date du 21 mai 1853, son dégoût pour un certain album de otographies qui étaient sans doute celles de ses modèles. Néanmoins, il fit lui-même plusieurs photographies en 1856, puis il fut vité à faire partie de la première Société française de Photographie (dont il visitait les expositions), à la suite de son refus de signer insi que Léon Cogniet) le *Manifeste des artistes* contre la photographie, dont Ingres était, avec Puvis de Chavannes, l'un es signataires les plus acharnés. « Maintenant, on veut mêler l'industrie à l'art, disait Ingres. L'industrie, nous n'en voulons pas. u'elle reste à sa place et ne vienne pas s'établir sur les marches de notre école d'Apollon consacrée aux Arts seuls de la Grèce et





ans sa chambre de la rue Victor Massé, egas, de profil, est assis devant une ble. Au fond, l'un de ses amis, proba- ement Bartholomé. On voit, au mur du nd, une toile représentant Manet sur un napé. Cette photo, assez confuse, a dû re prise à la lumière par Degas lui-même.

age ci-contre

egas est assis devant Zoé qui lui fait la cture (sans doute lit-elle « La Libre Pa- le », de Drumont) à la lueur d'une lam- e à pétrole. La scène a été composée par egas et la photo prise par René de Gas.

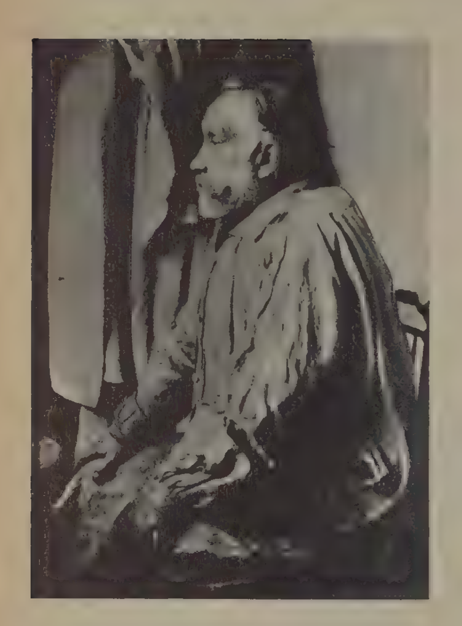
i-dessus, à droite

ans le salon du musicien Ernest Chaus- on, Degas a, une fois encore, composé le roupe. On voit ici Mme Arthur Fontaine, egas et Paul Poujaud. Guillaume Lerolle rmait l'objectif. Ceci se passait en 1894.

enoir (assis) et Mallarmé, photogra- hiés vers 1890 par Degas, dont on aper- oit la silhouette dans le miroir à côté de on appareil. A droite, dans la glace, image de Mlle et Mme Mallarmé, Il llut à Degas neuf lampes à pétrole et un ¼ h. de pose pour prendre cette photo. ►



de Rome. » Pourtant Delacroix copiait soigneusement, selon Baudelaire, des photo graphies faites d'après des portraits d'Ingres. Il avait demandé à Nadar — ce merveilleu photographe qui était son ami comme celui de Baudelaire — de détruire le clich du portrait qu'il avait fait de lui en 1858. Nadar, heureusement, n'en fit rien. Fina lement, l'enthousiasme à l'égard de la photographie gagna Delacroix, comme Horac Vernet, comme Ingres lui-même, qui s'écrie : « C'est à cette exactitude que je voudra atteindre, c'est admirable, mais il ne faut pas le dire », tandis que Jules Janin affirmait « Jamais le dessin des grands maîtres n'a produit quelque chose d'aussi approchant Les artistes commencent donc à se servir de la photographie. Manet exécute un eau-forte d'après un portrait de Baudelaire fait par Nadar; il se sert probablemen de photographies pour certaines de ses toiles, entre autres son *Maximilien*, et so portrait d'Edgar Poe, fait vers 1856 (eau-forte) et pour lequel il utilise un daguerréo type américain. Quant à Claude Monet, il aurait exécuté sa fameuse toile *Les Femme au jardin*, du Louvre, d'après des photographies faites à Méric (Languedoc) par so ami Frédéric Bazille. Lautrec poussait son ami Maurice Guibert à le photographie dans des situations volontairement caricaturales, et à photographier ses modèle Cézanne lui-même, s'il faut en croire Emile Bernard, pensait qu'un peintre pouva se servir de la photographie, à condition de l'interpréter exactement comme la natur



Degas, en blouse, est assis, les mains aux genoux, dans son atelier, devant la baignoire qui servait à faire poser ses modèles (photo faite par Bartholomé avant 1912).

Page ci-contre

Dans le jardin de Mme Howland, un groupe d'amis : au centre, Mme Straus. Derrière, à gauche, Degas : à droite, Cavé puis Léon Ganderax. (vers 1885-1886.)

Degas, qui avait horreur que les critiques parlent d'instantanés à propos de s peinture (« l'instantané, c'est le photographe et rien de plus », disait-il) avait cependan pour reprendre l'expression de son ami Jacques-Emile Blanche, l'œil photographiqu « S'agissait-il d'enregistrer, son cerveau corrigeait ensuite l'épreuve ». La vérité de se portraits, leur vie, étonnaient déjà ses contemporains. En 1880, la découverte de l'ins tantané — jusque-là une exception — révolutionne la photographie. Les portrait de Degas, ses tableaux en général, ses pastels, ses dessins, par leur sens aigu d l'observation, leur goût de la décomposition du mouvement, l'impression de vi intense qu'ils communiquent, correspondent aux possibilités de l'instantané photo graphique. « Monsieur Degas suscite encore dans chacun de ses tableaux la sensatio de l'étrange exact, de l'invu si juste qu'on se surprend d'être étonné », disait J. K Huysmans. Et Félix Fénéon notait, un peu plus tard, dans *Vogue* (en 1886) : « Le lignes de ce cruel et sagace observateur élucident à travers les difficultés de raccourc follement elliptiques la mécanique de tous les mouvements; d'un être qui boug elles n'enregistrent pas seulement le geste essentiel, mais ses plus minimes et lointaine répercussions myologiques, d'où cette définitive unité du dessin. Art de réalisme qui, cependant, ne procède pas d'une vision directe. M. Degas ne copie donc pas d'apr nature : il accumule sur un même sujet une multitude de croquis où son œuvre puiser une vérité irréfragable. »

Les rapports qui s'étaient établis entre la peinture et la photographie dans seconde moitié du XIXe siècle étaient donc pour le moins complexes, pour ne pas di ambigus. En ce qui concerne Degas, il convient de bien préciser qu'en dépit du vif intér qu'il a pu porter à la photographie, il s'est toujours parfaitement rendu compte d la supériorité de la peinture, suivant ainsi à la lettre les recommandations de Baud laire : la photographie ne doit être que la très humble servante des arts... La phot graphie était pour lui, comme le rappelle Jeanne Fèvre, un œil mécanique. Il l' aidée à comprendre, il l'a rendue intelligente. Mais son génie inventif et créateu a su réaliser au moment le plus propice la synthèse des exigences et des possibilit de l'une et de l'autre et l'a amené à pressentir longtemps à l'avance les procédé que devaient plus tard généraliser les photographes, et surtout les cinéastes. (Noton à ce sujet que les frères Lumière ne donnèrent leurs premières séances publiques d « cinématographe » qu'en 1885). Composition décentrée *(L'Absinthe, la Dame au chrysanthèmes...)*, mise en page inattendue *(Chez la modiste)*, perspective et décou page insolites *(L'Attente, Ballet vu d'une loge)*, élévation du point de vision qui ménag des effets de perspective en plongée (danseuse basculant) et surtout, utilisatio hardie des gros plans, qui seront plus tard l'une des ressources les plus expressives d cinéma (le *Café concert des Ambassadeurs* en est l'un des exemples les plus fameux

Degas, en outre, saisit et *peint* le mouvement — ce que fera le cinéma —, compos souvent une série de tableaux sur le même thème, en variant légèrement leur poin de prise de vue dans l'espace et dans le temps, ainsi qu'il l'avait fait par exemple pou la série de photographies du Ménil-Hubert, comme s'il s'agissait déjà d'un scénari Cette étonnante mobilité spatiale *(Répétitions de ballet, Femmes accoudées à un balustrade...)* est réellement à cette date une chose insolite.

Ainsi, loin d'être un « plagiaire de photographes », comme l'en avait accusé d façon très injurieuse mais surtout très injuste Gustave Coquiot, on voit que Dega en serait plutôt l'inspirateur et le précurseur.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez Les Lettres de Degas *recueillies et annotées par Marcel Guérin (Grasse Paris, 1945), et* Mon oncle Degas, *par Jeanne Fèvre (Pierre Cailler, Genève, 1949 Germain Bazin a consacré une étude à la question dans « L'Amour de l'Art » (juillet 1931 Enfin le monumental travail de P.A. Lemoisne :* Degas et son œuvre *(Arts et Métier Graphiques, Paris, 1954) demeure un ouvrage de référence indispensable.*



Bram van Velde

PAR JACQUES PUTMANN



◄ *Bram van Velde:* Le Cycliste. *19*
90 × 112 cm. Collection particulière, Par

Bram Van Velde dans son atelier pa
sien aménagé dans un grenier, en 19
Au fond, une huile de 1957 (143 × 233 c
Coll. part., Paris). Au centre, une goua
de 1957 (130 × 162 cm. Coll. Marie C
toli, Paris). A gauche, une huile de 19
(100 × 81 cm. Coll. Larivière, Montréa

De nos jours, les œuvres et les artistes s'imposent vite. Le public, inquiet et de bonne volonté, est prompt à admett ce qu'il comprend et ce qu'il ne comprend pas. C'est un fait: les recherches les plus audacieuses comme les plus saugrenu trouvent une audience surprenante, sitôt nées les révolutions décorent les palais, avec de la soie ou avec de la boue, peu impor Pourquoi, dès lors, Bram van Velde, dont les œuvres figurent depuis quelques années dans les plus importantes collections monde, dut-il attendre aussi longtemps pour que sa vision soit admise? Parce qu'il ne s'est pas contenté de mettre en doute données techniques de l'expression, mais qu'il a dénoncé les bases mêmes de la position de l'artiste: un maître, quoi de pl rassurant, ne se dirige que vers la maîtrise, la possession totale de ses moyens et la conscience de son expression, un esprit plus sublime, grotesque d'une interminable hésitation, rejoint son impuissance, envahi et subjugué par le doute.

Ecoutons Samuel Beckett parler de Bram van Velde. Beckett a les mots forts d'un homme sans mots, pour un artis qu'il découvre avant guerre, dépérissant, sans soutien, dans une solitude que personne ne semble devoir briser: « La situati de Bram van Velde est celle de l'homme sans pouvoir qui ne peut agir, en l'occurrence ne peut peindre, alors qu'il est obli de peindre. L'acte est celui de l'homme qui, sans pouvoir, incapable d'agir, cependant agit, en l'occurrence peint, parce qu est obligé de peindre. » Beckett ajoute: « J'estime que Bram van Velde est le premier à admettre qu'être un artiste est échou comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien ten vivre. » Georges Duthuit, de son côté, s'interroge au niveau même du tableau, sur le sens de cet échec, échec illustré par une sé d'œuvres qu'il décrit admirablement: « Les toiles croulent mais s'ordonnent, elles se décomposent, se composent, se figent, s'épa chent, s'assourdissent, rayonnent. Une même surface se tend et se relâche... La faiblesse de l'homme se mue soudain en pu sance, la pauvreté qu'il a conquise afin de s'y entièrement vouer s'efface devant une débacle de richesses barbares: sur les mass



rutes, en suspens, tour à tour dérobées et révélées où une végétation confuse, obèse, fraye des artères par lesquelles tout filtre, out entre et sort, parmi les membres épars des villes englouties ou naissantes, dans le calme écrasé des cavernes et des naufrages nosphorescents, fusent et lévitent des soleils captifs. »

Le texte de Beckett est de 1948, antérieur donc à la parution des romans et à la présentation d'*En attendant Godot*. ram van Velde a exposé en juin 1948 à la galerie Maeght, et la même année chez Kootz à New York. L'indifférence est presque énérale, le ratage commercial absolu. La peinture de Bram van Velde touchant à l'informel, visant à rendre la forme de otre vie qui est sans forme, angoisse et rebute: aucun esthétisme chez lui, un cri brutal que personne ne semble préparé à ntendre. Aux esprits ouverts et bienveillants, Bram van Velde apparaît comme la fin étrange, intéressante par certains côtés, d'un omantisme à tout jamais balayé: un peintre qui aime le coup de pinceau, quel anachronisme, le dernier des peintres, quelle osurdité, superbe absurdité, disent certains. Le public nage en pleine abstraction géométrique, on ne discute pas du sexe des anges, n se contenterait de savoir si l'emploi d'une couleur qui se retrouve dans la nature est, ou non, une grave hérésie, un crime contre art et l'esprit. La peinture américaine, ignorée de l'Europe, en est à tourner ses premières bobines. Le Japon, et sa calligraphie, est ux antipodes des soucis parisiens. Le geste est honni, le mouvement banni, l'espace repoussé. On se repaît de l'ennui général es carrés et, incroyable audace, des losanges, mais oui; songez aux premiers salons de l'après-guerre. Solitaire, Bram van Velde ue perdant sa vieille partie perdue, quand même, parce qu'il ne peut pas faire autrement, malgré lui; pas assez futé pour se ier au goût du jour.

Le texte de Duthuit est de 1952 (préface à la seconde exposition chez Maeght de Bram van Velde en février 1952). 'ambiance de la peinture a changé; l'abstraction géométrique est battue en brèche; l'ex-maillon indispensable de la grande

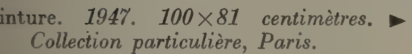
De gauche à droite : Portrait. *1927-1928.* ►
100×81 cm. Collection Neuville, Paris.

Nature morte. *1927-1928. 100×81 cm.*
Collection Neuville, Paris.





inture. *1933. 100 × 81 centimètres.*
Collection Galerie Maeght, Paris.



uache. *1939. 136×148 centimètres.*
Collection Michel Guy, Paris.

inture. *1947. 100×81 centimètres.* ►
Collection particulière, Paris.



dition du grand art contemporain se réduirait-il à une farce d'architectes ? L'aspect positif de la démarche de Bram van lde se révèle: ces formes naturelles chez un peintre qui ne regrette rien et ne limite pas le tableau à ces notions banales et iquées de figuration ou de non-figuration, ces signes puissamment inventés pourraient cacher, subodore-t-on, les aspirations s jeunes générations et devenir la pierre de touche de la nouvelle école. Dans cet éclatement de la forme moderne traditionnelle 'est la peinture de Bram van Velde, dans cette transfiguration de l'espace convenu en espace dramatique obtenu à force hésitations douloureuses, d'interrogations angoissées, de travail lent et d'insupportables oublis, de nombreux jeunes peintres allaient-ils pas découvrir, à travers lui, une possibilité nouvelle de présence ou d'absence accessible ou possible ? Tout comme doute et des tâtonnements de Cézanne, fauves et cubistes avaient tiré un nouvel art positif qui n'offre avec le sien que des pports formels.

En 1955, en 1957 et 1958, Bram van Velde expose à nouveau à Paris et la signification de sa démarche devient évidente. 1958, la Kunsthalle de Berne, et en 1959 le musée d'Amsterdam organisent de vastes rétrospectives de son œuvre, qui avait jamais été rassemblé jusque-là: quatre-vingt tableaux sont réunis (sur la bonne centaine que Bram van Velde, dont la oduction est très limitée, a peint dans sa vie), proportion sans doute unique dans l'histoire des expositions. L'unité de la marche apparaît: pas de faux pas, pas de toiles sans nécessité, pas de toiles ratées, quelle que soit l'esthétique dont elles se lament, pas de demi-mesure. Un fil ininterrompu fait d'une incroyable fidélité à soi-même, à ce qui demeure inconnu en soi-me, guide d'un bout à l'autre de l'œuvre. Quarante ans de peinture.

Bram van Velde est, en effet, né en 1895, en Hollande, le second de quatre enfants dont trois devaient se consacrer à l'art, frère cadet, Geer, peintre, fixé également à Paris, et sa plus jeune sœur, Jacoba, écrivain; la famille est d'une extrême uvreté. Bram van Velde appartient à la génération qui suit immédiatement celle de Braque ou de Matisse. Tout enfant, la peinture ttire, et, à 12 ans, il entre comme apprenti dans une firme de peinture et décoration. Son patron remarque ses dons et en 22, Bram van Velde est envoyé dans une colonie d'artistes, Worpswede, en Allemagne du Nord, dominée par l'expressionnisme. ne devait revoir la Hollande qu'en 1960. Bram van Velde est mis pour la première fois en contact avec les problèmes de vant-garde; sa personnalité se manifeste moins dans les thèmes choisis (femmes, fleurs, paysages — thèmes chers aux expres-nnistes) que dans la manière franche et non littéraire de les traiter: il pratique un expressionnisme purement pictural et sans ières-pensées sociales. Dans des toiles au sujet simple et direct — Bram van Velde aurait-il pu rencontrer son drame écrasant ns une grande innocence au départ? — sa main, sa manière de peindre, faite de décisions rapides et brutales, d'extrême raffi-ment refoulé et caché, de couleurs vives posées avec franchise et liberté, de repentirs avoués qui deviennent éléments de l'image, manifeste. En 1924, Bram Van Velde s'installe à Paris où son style s'affirme dans la tradition d'un fauvisme contrarié. 1932, il se fixe à Majorque, attiré par la vie bon marché; en 1936, retour à Paris qu'il ne quittera plus, où l'attendait une cablante misère. Il continue à peindre et dès 1939, dans de grandes gouaches, la forme éclate, la couleur est libérée de l'objet de son souvenir, les bases de ce qui allait être la peinture d'aujourd'hui, faite de violence et de tendresse, de négligence et soin, sont posées par Bram van Velde dont la vie matérielle se fait de plus en plus précaire. Il passe la guerre sans peindre, touré de toutes ses œuvres dont personne ne veut. En 1945, il est mis en contact avec Edouard Loeb qui organise sa première

Peinture. *1957. 130×162 centimètres. Collection X. Fourcade, Rome.*

▼

Peinture. *1956. 108×74 centimètr Collection particulière, Paris.*



exposition particulière. Bram van Velde avait 50 ans; sa vie n'avait été qu'une lugubre impossibilité compensée par une imp rieuse nécessité intérieure. Il devait encore attendre plus de dix ans — malgré deux expositions chez Maeght et d'importa articles de Samuel Beckett et de Georges Duthuit notamment — pour être reconnu; son succès tardif ne serait plus capal ni de rompre sa solitude, ni de le rapprocher du monde, ni de mettre un terme à son angoisse. Si les tableaux de Bram van Vel noyés dans la couleur et sa débauche, ont aussi longtemps fait peur, c'est que lui-même a peur. Comme Baudelaire, Cézanne Van Gogh avaient peur, peur de la vie, peur de la mort, effroi dans la solitude, effroi en compagnie, désir aussi de surmon la peur, de s'éprouver au-delà de la peur, libre.

Bram van Velde, du plus profond de son angoisse au bout de sa déchéance, remonte à la surface, cette surface est u image, un tableau, une forme que lui-même ne peut ni reconnaître, ni prévoir, qui ne peut que le terroriser. Démarche do toute jouissance est exclue: avant l'image, dans une zone qui rejette l'explication, la discussion ou la démonstration, où il n' plus question d'avoir raison, ni d'apporter la preuve, une chute vertigineuse, course folle car il sent que le monde, la bête en lui, que lui ce n'est rien, et que le tableau qu'il ne pourra ni justifier ni comprendre sera un jour devant lui. Après l'ima l'impossibilité reconnue de se voir vraiment mêlée du mortel désir de se voir quand même vivant dans une image, étrang à la réalité de l'objet et inconnue de lui-même, désir dominé par la faiblesse et l'épuisement. La ronde recommence; d'écra ment en écrasement, car si le fond n'est pas touché, il n'y a pas de remontée ni, avec elle, ce semblant de lumière qu'est la fatig

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez le catalogue de l'Exposition à la Kunsthalle de Berne préfacé par Franz Meyer (1958) et celui du Stedelijk Muse d'Amsterdam (1959). Samuel Beckett, Georges Duthuit et l'auteur de cet article ont participé à une monographie de l'artiste. (Editi Musée de Poche, Paris, 1959. Edition anglaise : Grove Press, New York, 1960.)




I Ver-Meer
MDCLXVIIII

L'homme qui retrouva VERMEER

PAR JACQUES THUILLIER

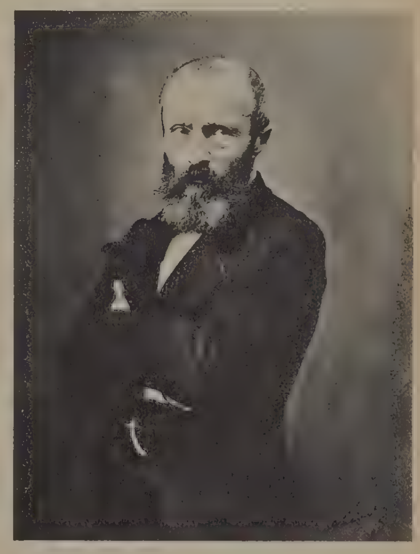
Compagnon de Baudelaire, Thoré-Burger — un des premiers historiens d'art au sens moderne du terme — sut rendre son identité au grand peintre de Delft

« J'ai fait venir à Sainte-Pélagie *c'te* *enon* de Vénus de Milo. Ma cellule t encombrée de plâtres et de peintures. y passe assez bien mon temps, et availle beaucoup. » Ainsi se consolait héophile Thoré, journaliste et critique art, condamné à un an de prison par s tribunaux de Louis-Philippe.

A vrai dire, ce n'était pas pour avoir ué Diaz ou Delacroix: mais à cause certain libelle, intitulé *La Vérité sur parti démocratique*, et que le juge estia — non sans apparence — attaquer la fois le gouvernement et la propriété. n se figure toujours les critiques d'art us des allures débonnaires: Thoré était homme à physionomie décidée, large barbe saint-simonienne et flamoyante, qui n'aimait rien tant que le ombat, et s'attachait à toutes les ées neuves — surtout lorsqu'elles aient un peu chimériques. Il avait atiqué le magnétisme et la phrénogie, s'était affilié aux carbonari et nverti au socialisme: ce qui lui valut peu de notoriété, et un peu de prison. es révolutions le trouvèrent toujours premier rang, et le récompensèrent contre-temps. Celle de 1830 faillit ire de lui un substitut de province; lle de 1848 lui offrit la Direction des eaux-Arts, qu'il sut refuser. Mais quelques mois plus tard, elle le condamnait à la déportation, et ce faisant lui rendait le plus éminent service: changer un brillant chroniqueur parisien en un savant qui a rang parmi les initiateurs de l'érudition française. Paradoxe ? — précisément celui que l'on retrouve tout au long de la carrière de Thoré. Le meilleur de son talent, il le dut toujours à certain trait de caractère qui ne passe pas pour la vertu des érudits: sa turbulence.

ermeer: Le Géographe. *50×43 centiètres. 1669. Francfort-sur-le-Main, Staeelsches Institut. Ce tableau appartenait cabinet fameux de M. Dumont, de ambrai; Thoré le fit acheter par son ami banquier Pereire. Tout de couleurs et clarté, il apparaît comme une réplique reine aux* Philosophes *de Rembrandt, éditant dans leur pénombre inquiète.*

Se fût-il jamais soucié de peinture, sans ce bouillonnement intérieur qui, sans cesse lui faisait chercher l'aventure nouvelle ? Thoré n'est pas de ces amateurs qui naissent au milieu des œuvres d'art, qui en respirent l'amour dès l'enfance. Son père, respectable négociant de La Flèche, dans la Sarthe, avait combattu dans les armées de la Révolution, et lui inspira peut-être son impénitent républicanisme: mais le brave homme dut toujours ignorer la différence d'un Van Dyck à un Rembrandt. Suzanne Boizard, sa mère, était une femme d'un grand bon sens et d'une piété simple et profonde; elle maudit plus d'une fois les goûts et les ambitions de son grand garçon déraisonnable, mais lui envoya fidèlement des pots de rillettes et de confitures, et les écus nécessaires pour franchir les mauvais pas. Le jeune Etienne-Joseph-Théophile fit de solides études à l'Ecole Militaire de La Flèche, et obtint à 20 ans sa licence en droit à la Faculté de Poitiers. On espérait faire de lui un respectable magistrat. Mais nous sommes en 1827, et c'était piètre parti pour une nature comme Thoré. Sous prétexte d'y trouver une situation plus brillante, il obtint de monter à Paris.



Thoré-Burger photographié par Nadar vers 1865.

Il arrivait avec toutes les ambitions de Rastignac — et connut les mêmes épreuves. « Paris est comme la grande échelle du songe de Jacob... Il y en a beaucoup qui montent rapidement les échelons, un plus grand nombre attendent au bas de l'échelle; heureux ceux qui mettent un pied sur la première marche... » Il y fit son possible, essaya même de quelques emplois, mais ne put accepter la chaîne, et se retrouva sans ressources. « Je n'ai plus qu'une seule paire de bottes; encore 20 francs à dépenser... Il semble que tout s'en mêle, depuis que je suis à Paris, j'ai des appétits d'enfer; à peine si mes deux repas



1



2

d'une livre de pain peuvent me rassasier. Et cependant je me lève fort tard... » Là-dessus éclatent les Trois Glorieuses. Thoré, qui fréquente les milieux d'étudiants, passe la nuit au corps de garde de l'Odéon, et le lendemain veille, casquette en tête et fusil en bandoulière, autour du théâtre. Ce qui lui vaut, lors de la distribution des places, une nomination comme substitut à La Flèche. Un peu de souplesse, et c'était le début d'une paisible carrière. Précisément ce que ne pouvait supporter Thoré. Quelques mois à peine, et le voilà de retour à Paris: sans argent, sans protecteurs, mais confiant dans ses amis, et plus encore dans ses propres capacités.

Jusqu'ici, point question d'art. Sans doute, par ses amis républicains, a-t-il rencontré de jeunes peintres qui l'ont initié aux merveilles du Louvre et aux luttes de la peinture moderne. Il a appris à vénérer la qualité d'« artiste », et il aimerait fort se l'attribuer: avec ce titre, on est plus à l'aise pour payer son loyer en retard. Mais sait-il tant soit peu manier le pinceau ? Rien n'est moins sûr. La plume lui est plus familière. Son ambition est d'être journaliste. Amitiés et connaissances aidant, il glisse peu à peu ses articles politiques dans le *Réformateur*, le *Siècle*, le *Monde*. Mais la concurrence est serrée, maigres les honoraires. C'est alors qu'il songe à un moyen plus commode de se faire un nom: « J'ai adopté spécialement une partie de la critique de journalisme, c'est la critique des Beaux-Arts, peinture, sculpture, etc..., et j'espère arriver, sur ce sujet, à une certaine compétence; il y a fort peu d'hommes s'occupant de cette partie, en sorte qu'il m'est facile de me poser... » On voit que notre rêveur savait — au moins lorsqu'il écrivait à sa mère — retrouver le sens pratique de sa race paysanne. Il savait aussi travailler avec acharnement, lire, interroger ses amis, profiter de tout ce qui l'entourait, et se pousser. Il a bientôt ses entrées à la *Revue de Paris* et à l'*Artiste*. Quel triomphe, lorsqu'il peut écrire chez lui: « Si vous recevez à La Flèche la *Revue de Paris*, vous aurez lu l'annonce suivante: la Revue contiendra dans ses prochaines livraisons les articles suivants: Telle chose, par M. Jules Janin, telle chose par M. Balzac; telle chose, par MM. Un tel et Un tel; la Sculpture moderne, par M. Thoré. Voilà donc M. Thoré fourré parmi les premiers noms de Paris, dans la première revue...» Triomphe mélancolique pourtant, car ce même jour, M. Thoré n'a « pas le sol » pour dîner, ce qui est fort incommode, lorsqu'on possède comme lui « un organe d'alimentivité très développé ». Mais ce sont difficultés qui s'oublient: la critique d'art ouvre enfin à notre jeune Rastignac les portes de son paradis, et il peut rassurer la mère et la sœur de province: « A présent je gagne environ 300 francs par mois, et ma vie est assez agréable, puisque mon « état » est d'aller m'étendre au balcon d'un théâtre, de visiter les tableaux, les ateliers, de lire les belles choses, de voir les hommes les plus avancés de Paris, les artistes, etc... »

Vocation tardive ? on aurait tort de la suspecter pour autant. Thoré savait apporter à tout ce qu'il faisait conscien et passion. Les *Salons* qu'il écrit dura toutes ces années de la Monarchie Juillet comptent parmi les meille du temps. Il sait y défendre « les q tre D », Delacroix, Decamps, Dup Diaz, il sait rappeler le génie de G cault, vanter les paysages de Théod Rousseau, alors proscrit par les offici écraser la peinture « sèche et calcinée » Robert-Fleury. Paul Mantz devait é quer un jour ces temps héroïque « La bataille romantique durait enco et ce n'était pas assez d'éclaircir rangs de l'ennemi, il fallait ensev gaiement les morts. Thoré était t à fait l'homme de ces combats et de funérailles. Il fut sans pitié pour dault, l'innocence de Watelet ne désarma point, Picot lui-même le lai froid... » Non que l'on trouve dans *Salons* rien qui ressemble à l'injure au mépris: Thoré demeure toujo mesuré, il cherche au contraire à donner les garanties de la science, n'hésite pas à faire précéder ses comp rendus de longues considérations his riques. Mais il va droit aux œuv maîtresses, les étudie longuement, loue avec un amour qui n'est pas fei Vingt ans plus tard, il pourra lui-mê constater que sur le talent des artis et leur valeur respective, il s'ét rarement trompé. Nous ajouterions a jourd'hui plus d'une nuance: mais pe être ferions-nous mieux de reviser n propres hiérarchies.

Ces *Salons* suffiraient-ils pour donn place à Thoré parmi les grands critiq d'art ? Il est permis d'en douter. Th

rnelis de Man (?): Le Savant. *Coll. part.*
n reconnaît aujourd'hui l'influence mais non la main Vermeer dans ce tableau plus sec et plus minutieux. horé, qui le posséda, le pensait pourtant du maître, et se mandait même s'il ne fallait pas y reconnaître un autoportrait.

ermeer: Le Concert. *Boston, Gardner Museum.*
horé connut d'abord ce tableau par une mention de catalogue. À vérifier et à retrouver », note-t-il dans son étude de 1866. retrouva en effet le tableau et l'acheta pour lui-même. sa vente, en 1872, il fut payé 29 000 francs.

an Calcar: Portrait d'homme. *Musée du Louvre.*
J'ai souvent coudoyé Thoré dans la Grande Galerie du ouvre », écrivait en 1868 Paul Mantz. ..Avec sa tête énergique et fine, ses allures décidées, s lignes de son visage et sa barbe couleur d'incendie, ressemblait singulièrement au portrait de ce personnage ce Van Calcar a peint d'un pinceau si résolu... »



3

ena la lutte pour le bon parti. Il le ıt sans doute à son tempérament, qui emblée le fit communier avec ce qu'il avait de plus vivant et de plus riche ans sa génération; il le dut, plus encore ı'à l'instinct du beau, qu'il avait sûr, ses amitiés, à ses opinions politiques sociales qui le lièrent aux meilleurs tistes du temps. L'une de ses chances t d'être le voisin de Théodore Rousau, qui logeait rue Taitbout sur le ême palier: il lui dut l'essentiel de son lucation artistique. C'est un trait onstant de l'art et de la littérature en rance, que l'existence de ces chapelles vales, tantôt promises entières à la oire, tantôt plus ou moins justement valées par la postérité. Heureux le criique que ses opinions ou un voisinage palier ont placé du bon côté...

Thoré eut cet avantage, et mit toute passion au service de ses amis. Mais arrivait, avouons-le, au soir de la ataille. En 1827, lors des éclats décifs, Thoré n'est encore qu'un étudiant droit à Poitiers. Ses salons, à partir 1833, viennent soutenir utilement elacroix et ses amis: ils ne les révèlent as. Seul Rousseau lui dut une grande art de sa gloire. Mais les « débutants » ue Thoré « découvrira », aidera de ses oges, ce seront Couture et sa *Décadence s Romains*, Gérome et son *Combat de qs*... Sut-il au moins mettre en forme pensée de ses amis, offrir une théorie leur art ? Il était avocat et non pas ilosophe. Ses conceptions demeurent gues, nourries aux idées les plus comunes du temps. Il veut un art sime, naturel, direct; il lui demande une signification humaine, oppose à « l'art pour l'art » « l'art pour l'homme », et voudrait même le mettre au service des réformes sociales. Rien en tout cela qui soit ni très neuf ni très profond. C'est d'un jeune homme qui admire Georges Sand, et prend Béranger pour le plus grand poète du siècle, Pierre Leroux pour son plus profond penseur. Baudelaire, Delacroix, tireront d'admirables intuitions de leur expérience de créateurs; elle manque à Thoré, comme lui manque l'irremplaçable pratique. Il fréquente les ateliers, s'instruit avidement, trouve pour analyser la touche de Delacroix les termes d'un vrai peintre: mais on sent trop qu'il s'est hâté de consigner le soir les propos entendus dans la journée — sinon l'enseignement de Delacroix lui-même. Bien vite il retombe dans les analyses plus ou moins littéraires; il loue Decamps d'exprimer dans son *Don Quichotte* tout le symbole de la vie humaine, devant la *Tempête* de Ruysdael il tremble pour la petite maison isolée dans le grand chaos: « Hélas, il y a peut-être, sous ce chaume, une famille de paysans qui attendent la mort; ou, peut-être, ces hardis enfants de la côte ont-ils abandonné leur nid à la tempête, pour aller dans quelque barque secourir de leurs bras les navires égarés et ballottés contre le rivage... »

Thoré souhaitait devenir le Diderot de son temps: il y réussit à peu près. Avec toutes les faiblesses de Diderot, merveilleux lorsqu'il répétait les propos de son ami Chardin, détestable lorsqu'il retombait dans ses considérations de littérateur. Au moins Diderot avait-il un style à lui: vif, plein d'imprévu, fait à merveille pour le journalisme — imitable au demeurant. Et Thoré l'imite...

Faut-il s'en étonner? Il fait ses classes. C'est petit à petit que le journaliste va céder la place à l'amateur et à l'érudit. Les événements, avons-nous dit, y aidèrent beaucoup. La Révolution de 1848 surtout.

Car la critique d'art n'a pas fait négliger à Thoré la politique. Il écrit dans les journaux républicains, cherche à fonder avec Victor Schoelcher et Henry Celliez une feuille intitulée *La Démocratie*. Les difficultés financières furent grandes, les réunions de comité malaisées. Le bruit courut que l'on avait voté pour savoir si le nouveau journal admettrait l'existence de Dieu, et tout Paris en fit gorges chaudes. « Le pauvre Etre Suprême l'a échappé belle ! », se gaussait Alphonse Karr ; « Heureusement que M. Thoré, qui a une si belle barbe, lui a prêté main forte. On se devait bien cela, entre barbes! » Double duel manqué pour Thoré, qui n'entendait pas plaisanterie. Puis c'est la prison, qui lui permet d'étudier beaucoup, mais ne l'assagit guère. Sous le nom de Jacques Dupré, il tient la chronique politique dans la *Revue indépendante* de Leroux et George Sand; il publie *Le Communisme et la propriété* — en Belgique cette fois. Vint la Révolution: Lamartine offre à Thoré le poste de directeur des Beaux-Arts. C'était bien le moment! A peine si notre critique avait pris le temps d'écrire un bref *Salon*, que concluaient ces mots: « Nous faisons aujourd'hui mieux que de l'art

4 *Carel Fabritius:* Le Chardonneret.
La Haye, Mauritshuis.
C'est ce charmant tableau que Thoré découvrit dans le grenier du chevalier Camberlyn, convoita si longtemps, acquit enfin, et garda précieusement jusqu'à sa mort.



4

et de la poésie: nous faisons de l'histoire vivante. » Malheureusement, il échoue aux élections. Le 13 juin, il est à la tête de l'émeute qui envahit l'Assemblée. Autre manière de faire l'histoire, autre échec. La Haute Cour de Versailles le condamne à la déportation. Il s'enfuit. A Londres, puis en Suisse, puis à Bruxelles, puis de nouveau à Londres et en Belgique. De Théophile Thoré, plus de nouvelles.

Il n'y a désormais qu'un certain Georges Dutreith, peintre, à moins que ce ne soit un certain F. Laidaes, ou M. Haeffely, ou M. Tilmann, ou M. Denis Termont. Les curieux d'art connaissent bientôt les ouvrages de William Bürger, mais c'est M. Félix Delhasse qui visite le Musée d'Amsterdam. Hanté par l'idée de la police, l'exilé brouille les pistes, camoufle ses voyages, dissimule ses adresses, tient à ses « cachotteries », que de France sa sœur juge comiques. « Mon pauvre ami, personne ne décachette tes lettres ni les miennes », protestera en vain sa mère en 1856; « on ne s'occupe même plus, en France, de toutes ces choses, qui sont passées depuis plusieurs années... Ne m'écris donc plus sur ce vilain papier où l'on ne peut déchiffrer l'écriture... » Il se refuse à revenir en France, préfère vivre tant bien que mal dans ses pays d'adoption, place des articles, arrive à assurer à peu près son existence. Souffre-t-il profondément de l'exil? Peut-être. Mais il a rencontré des amis dévoués. Certaine *Milady* vient souvent lui tenir compagnie, qui n'était pas plus anglaise que notre nouveau William Bürger, mais blonde et de manières distinguées, nous dit-on — au demeurant auteur de contes moraux et douée d'un aimable talent pour la broderie —; leur liaison, « un vrai mariage aussi saint que romanesque », était admise par les intimes. Mais surtout notre critique est pris par une nouvelle et violente passion: ce provincial acclimaté à Paris découvre soudain l'Europe, et ses Musées.

Il faut dire hautement qu'il fut l'un des premiers — au moment précis où cette découverte devenait nécessaire. Depuis la Révolution, les musées ne cessaient de se multiplier, les collections princières s'ouvraient. Mais les catalogues manquaient, ou se fiaient à de vagues traditions, proposaient des noms fantaisistes, confondaient copies et originaux. Un gigantesque matériel était à portée, qu'il fallait inventorier. Or la race des grands experts formés sous l'Ancien Régime — tel un Le Brun — s'était éteinte. C'est alors que surgit une étonnante pléiade d'érudits, les Waagen, les Chennevières, les Clément de Ris, les Champfleury. En Italie, Cavalcaselle, ardent carbonaro, participe aux révoltes nationalistes, est condamné à mort, n'échappe que par miracle au peloton d'exécution, et arrive à Paris en 1848: sa *Nouvelle Histoire de la peinture italienne* reconstituera patiemment l'œuvre des primitifs italiens. Ivan Lermolieff, de son vrai nom Morelli, ardent patriote, interroge les plus célèbres galeries d'Europe et se donnera la gloire inattendue d'élever l'intuition de l'expert au rang de science philologique. William Bürger, de son vrai nom Théophile Thoré, saint-simonien et rév lutionaire français, condamné à la c portation à vie, fait en même tem qu'eux l'inventaire des musées du No et a droit à une place égale. Ce n'est p la moindre surprise que de s'apercev que cette découverte des musées ne f pas le fait de touristes anglais ou princes fortunés: mais que les initiate furent des révolutionnaires en exil. C elle demandait la qualité la plus opp sée en apparence à la vie d'aventu celle que l'on réserve plutôt aux « dil tantes » ou aux « esthètes »: la vertu « connaisseur ».

Il se trouve que Thoré la possédait plus haut point. Ce n'était pas seu ment grâce aux conseils de Roussea ni aux fréquentes visites au Louvre critique novice acharné à se donner « compétence » qui lui manquait. L' sentiel de son expérience, Thoré le tie d'une entreprise non moins aventur que ses autres projets. En juin 1842, peine sorti de cette prison où il ava pu méditer et travailler devant la *Vén de Milo*, Thoré décide de fonder av Paul Lacroix, le fameux Bibliophile, u société nommée *L'Alliance des Arts*. N point société spirituelle, mais entrepr commerciale: *Agence centrale pour l'e pertise, la vente, l'achat et l'échange c bibliothèques, galeries de tableaux, coll tions d'art, etc...*, déclare le prospect Thoré en attend merveille. « Nous gagn rons probablement cette année envir cent mille francs. Cela n'est pas u utopie. Je ne sais si Rivière a reçu m catalogue des dessins Villenave. Cet précieuse collection, que nous avo

héodore Rousseau: Le Soir.
oledo Museum of Art.
sens de la lumière, des grands ciels,
s reflets soyeux de l'air humide,
latent dans les esquisses de Rousseau,
se conserve le meilleur de son art.
ne s'étonne pas que Thoré, instruit
r lui, ait conçu une telle passion
ur les maîtres hollandais...



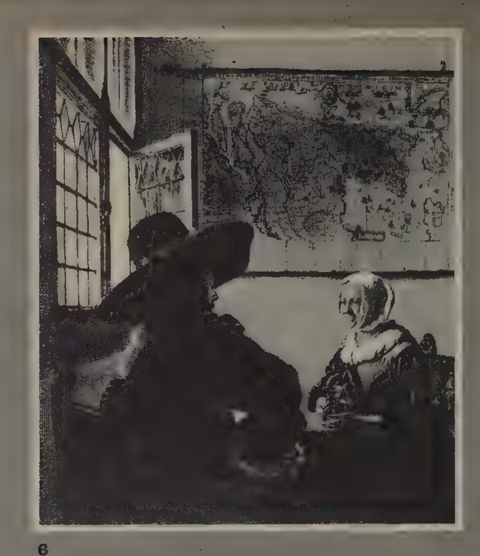
5

hetée 8000 francs, nous en rapportera 000. » Calculs à la Balzac. *L'Alliance* pporta honnêtement, et coûta davange. Les bailleurs de fonds se retirèrent entôt, et la société fut dissoute après elques années. Thoré traînera après de vieilles créances jusqu'en 1860. ais il s'était donné corps et âme au ssionnant métier de brocanteur. Il ait compris que science entraîne déuverte, et goûté l'irremplacable joie premier chef-d'œuvre deviné sous la ussière et les vieux vernis: « J'ai heté hier, pour 41 francs, un Murillo. le nettoie avec un plaisir d'enfant. n'y voyait rien du tout; c'était une eille toile noire arrivant d'Espagne ec toutes sortes de bric à brac, et ce a un tableau de première beauté... » « Me voilà donc marchand comme s *ayeux* », soupirait-il; « mais cepennt, ma véritable vocation, c'est tours la politique. » Quand la politique est définitivement interdite par tablissement de l'Empire, il se livre ns remords, sinon au commerce pour uel il manquait manifestement de éthode, au moins à cette passion de découverte. Il lui faut visiter tous musées de Belgique, de Hollande, faire ouvrir les châteaux anglais et rs trésors accumulés. Une semaine Angleterre, c'est Buckingham le lundi le mercredi, la Galerie Baring le rdi, Ellesmere tel autre jour, Westnster en espérance. Amsterdam? — ous n'imaginez pas tout ce que j'ai t depuis mon départ. Je n'ai pas rdu un quart d'heure de jour... J'ai s notes pour faire des volumes, et j'ai fait des découvertes de dates et autres, les plus curieuses... Je prends le café à 8 heures, je sors à 9 prendre des notes devant les tableaux jusqu'à 4 heures, sans m'arrêter une minute. Je rentre dîner et je me promène dans la ville le soir... » Il enrage de voir ses moyens limités par le manque d'argent, par mille obstacles matériels: « Ah! si la Hollande voulait me faire faire les catalogues de ses musées. Il n'y en a point, de catalogues, que des notes insignifiantes, et pour tant de trésors. Ils ne connaissent point du tout eux-mêmes leurs maîtres. Personne ne peut rien dire sur la *Ronde de nuit.* Ah si j'avais un photographe sous la main pour cela, et bien d'autres tableaux!... »

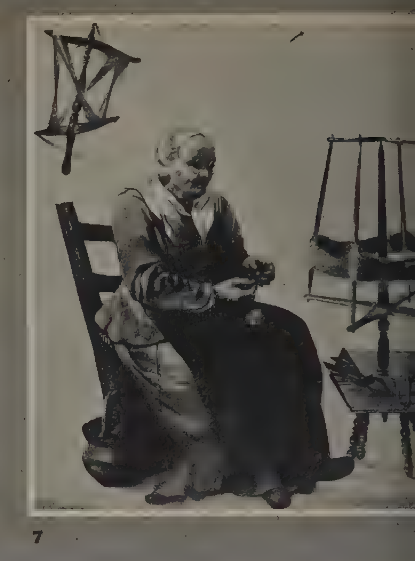
Comment ne pas admirer, en effet, ces historiens pour qui la moindre photographie était chose rare et coûteuse, qui devaient tout confier à leur mémoire ou à leurs carnets. Cavalcaselle s'aidait de multiples petits croquis couverts d'annotations. Thoré n'avait sans doute que ses notes, des montagnes de notes. Et pourtant cette découverte des musées lui fait clairement comprendre l'évolution de l'histoire de l'art moderne et ses nécessités. Le temps n'est plus des cabinets d'amateur, où l'on pouvait aimer un tableau pour lui-même. C'est désormais par les détours de l'érudition, par la reconstitution de l'*œuvre* entier d'un maître, que l'on veut retrouver le sens de sa création. Cette intrusion de l'histoire dans l'art, cette application des méthodes historiques à ce qui paraissait l'intuition du connaisseur, Thoré en prend de plus en plus conscience. « Il y a bien longtemps que j'étudie la peinture, mais il n'y a pas très longtemps que je me suis aperçu que je n'en savais presque rien... D'ordinaire je n'avais étudié chaque tableau que pour ses qualités particulières, sans me tourmenter des circonstances où il avait été peint, ni de son classement chronologique dans l'œuvre du maître, ni de la biographie du maître lui-même. Lorsque de longs voyages m'ont permis d'examiner à loisir la plupart des collections de l'Europe et d'étudier à fond celles de quelques pays, j'ai perçu confusément la série des œuvres de chaque maître objet de mon inquiétude spéciale; j'ai compris que, pour pénétrer le caractère d'un artiste, il fallait reconstituer l'ensemble de son œuvre et que c'était dans la peinture même que l'on retrouverait les éléments perdus de la biographie du peintre. J'ai donc procédé à nouveau comme un homme ne sachant rien du tout et oubliant ce que les autres croyaient savoir; et « allant avec simplicité du connu à l'inconnu », ainsi que je le dis dans la préface des Musées d'Amsterdam et de La Haye, j'ai rapproché successivement les uns des autres les tableaux à mesure que je les voyais. Peu à peu la lumière s'est faite, et aujourd'hui je sais mes principaux hollandais, de leur origine à leur fin — pour quelques-uns, année par année... »

Cette passion, cette lucidité édifient en peu de temps une œuvre imposante et établissent solidement l'autorité du *jeune* William Bürger. Ce ne furent pas seulement deux volumes sur les Musées

6 *Vermeer:* Le Soldat et la fillette qui rit. *Eau-forte de Jules Jacquemart. C'est en publiant dans la « Gazette des Beaux-Arts » cette excellente gravure que Thoré fit connaître ce Vermeer qui figure aujourd'hui dans la collection Frick de New York.*



6



7

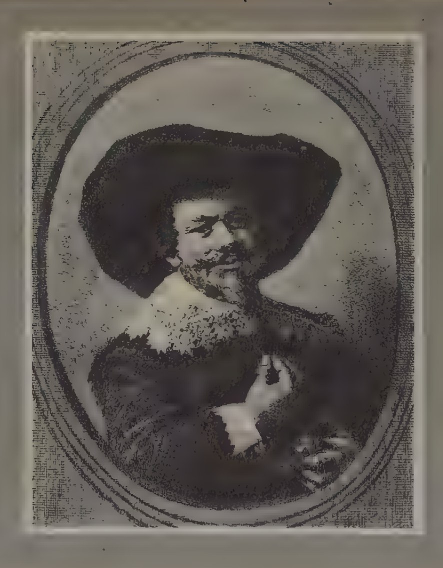
de Hollande, l'analyse de la grande exposition de Manchester, l'étude de la Galerie Suermont à Aix-la-Chapelle. Le sort lui réservait l'une de ces récompenses qui est en soi l'honneur d'une vie d'historien: attacher son nom à la résurrection d'un très grand maître. C'est à Thoré que nous devons Vermeer.

Avant lui, Vermeer est totalement inconnu. A peine si l'on découvre son nom au détour de deux ou trois textes. Or un beau jour — c'était en 1842, au temps de *L'Alliance des Arts* — Thoré tombe en arrêt devant la *Vue de Delft* au Musée de La Haye. Jan van der Meer de Delft, disait le catalogue. Il n'oubliera plus ce nom. Au cours d'autres voyages, il rencontre la *Laitière*, la *Ruelle*, et son admiration, sa curiosité vont croissant. Lorsqu'il se retrouve en exil, l'une de ses préoccupations les plus chères est de débrouiller cette énigme. Patiemment, il découvre, il reconstruit l'œuvre. Il rapproche les toiles, compare les signatures, recherche les documents d'archives, retrouve le catalogue de la vente de 1696, où figuraient vingt et un tableaux du peintre — document qui demeure encore aujourd'hui la base de notre catalogue de Vermeer. « Cette manie persévérante m'a entraîné à bien des dépenses. Pour voir tel tableau de Van der Meer, j'ai fait des centaines de lieues; pour obtenir une photographie de tel Van der Meer, j'ai fait des folies. J'ai même parcouru toute l'Allemagne pour constater avec assurance ses œuvres dispersées à Cologne, à Brunswick, à Berlin, à Dresde, à Pommersfelden, à Vienne. Mais je me trouve récompensé, d'autant que j'ai eu le plaisir, non seulement d'admirer ses tableaux dans les musées et les galeries, mais d'en conquérir plus d'une douzaine, les uns que j'ai fait acheter par mes amis, MM. Perier, Double, Cremer, etc.; les autres que j'ai achetés pour moi-même. On ne connaît vraiment bien un maître que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses œuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiées sous toutes les lumières et qu'on a pu les comparer à loisir... »

Le résultat de tant de soins, ce furent trois articles publiés d'octobre à décembre 1866 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et d'où date la résurrection du peintre. Bien d'autres auteurs ont écrit depuis sur Vermeer: mais il faut toujours recourir à ces quelques pages, et l'on peut compter sur les doigts les tableaux authentiques retrouvés depuis Thoré. Certes, il avait pu se tromper, attribuer à Vermeer de Delft des paysages d'un autre Ver Meer, dont la signature est toute voisine, ajouter quelques œuvres influencées par l'artiste, mais qui ne sont pas de son pinceau. Erreurs inévitables, parfois utiles. Le Français n'en avait pas moins définitivement rendu à la Hollande l'une de ses plus pures gloires. On l'oublie trop souvent: et le Louvre n'a pas su retenir les chefs-d'œuvre que la ténacité de Thoré avait réunis en France, et qui se retrouvent aujourd'hui dispersés à nouveau aux quatre coins du monde. Nous nous vantons d'avoir ressuscité le Caravage, La Tour, Terbrugghen: songeons modestement que nous ne faisons que suivre l'exemple donné par Thoré, par son ami Champfleury, qui dans ces mêmes an
révèle les frères Le Nain, par le co
de Chennevières — et bien timidem
si l'on compare les moyens dont r
disposons aujourd'hui...

Au moment où paraissent ces étu
sur Vermeer, notre érudit a depuis
sieurs années regagné Paris, que
rouvrait l'amnistie de 1859. Mais, c
le nouveau William Bürger, ses a
d'autrefois ne reconnaissaient qu'à d
l'ancien Théophile Thoré. « Il n'y
plus », soupirait Théodore Rouss
« les savants l'ont gâté ». Lui-m
n'était pas pressé de revenir à son
mier personnage, et préféra garder, a
son nom d'exil, la réputation d'ér
qui s'y attachait. Il s'offrit même le p
sir malicieux de rééditer les princip
Salons de sa jeunesse, en les fais
précéder d'une préface où W. Bü
jugeait gravement Th. Thoré et sa g
ration. — Non qu'il reniât son pa
mais il se sentait loin des enthousias
d'autrefois, et à l'art du présent
auquel il consacre de nouveaux *Sa*
— il préférait de plus en plus les p
tiges des vieux maîtres. Il accroissait
à peu sa collection, vendant par
mais évitant soigneusement de pa
pour brocanteur ou même pour ex
professionnel. Aussi bien n'est-ce jar
l'intérêt qui le guide, mais l'amour
faut l'entendre lorsqu'il pense a
trouvé une pièce rare: « (j'ai) peut-
un petit Rembrandt... d'hier seulem
Et je me lève la nuit, et j'allume
bougie pour le regarder... » Il sait g
ter longuement sa proie: à Bruxe

Dévideuse. *Collection particulière.*
oré crut de Vermeer cette très belle œuvre,
se trouvait alors en Angleterre.
obtint qu'on lui confiât le tableau :
e (le) gardai quelques mois et le montrai à quelques amis
en furent émerveillés. Mais la dimension et le prix,
peu haut pour moi — environ 4000 francs —
ayant effrayé, j'ai renvoyé à Londres cette belle peinture... »
découverte d'un pendant,
Savetier *tenant en main des papiers avec texte en français,*
t donner aujourd'hui les deux tableaux
n maître français inconnu du XVIIe siècle.



Franz Hals : Portrait de Wilhelm van Heythuijsen.
Gravure de Jules Jacquemart.
Deux articles de Thoré
dans la « Gazette des Beaux-Arts », en 1868,
consacrèrent la résurrection de Franz Hals en France.
Ils étaient illustrés de cette eau-forte, exécutée d'après un
tableau appartenant à M. Double, l'ami de Thoré.

mi les « croûtes » que le chevalier nberlyn entasse dans son grenier, il it découvert, avec une prétendue *nne d'Arc*, un *Chardonneret* signé de oritius, ce Carel Fabritius qu'il étu-it avec passion. Mais impossible de otenir du vieux chevalier. Thoré end sa mort : hélas, le neveu légataire la sourde oreille, en dépit des avances crètes transmises par des amis dé-iés : et Thoré ronge son frein. L'his-re se termine bien : le neveu voulut ndre les estampes du défunt : à qui nander la préface du catalogue, sinon savant M. Bürger, lui soufflèrent ces mes amis. Le brave homme alla voir udit, et fut tout heureux d'obtenir préface en échange des *deux galettes* son oncle. Jusqu'à sa mort, qui vint en 1869, Thoré jouit du char-nt tableautin, à qui ses propres herches donnaient tant de prix. C'est présent l'une des perles du Maurits-s.

es amis dirent qu'il mourait épuisé travail. Il est certain que Thoré avait science de l'œuvre entreprise, et ait que ses recherches seraient son i titre auprès de la postérité. Il tenait ousser aussi loin qu'il le pourrait la he commencée en exil. « Je voudrais tinuer avec Mitscher les Trésors d'art la Belgique, musées, églises, collec-ns, de manière à faire plus tard deux umes, en pendant à nos deux volumes la Hollande. Ajoutez deux volumes je ferai sur l'Allemagne, et deux umes sur l'Angleterre, car je ferai si un volume sur l'exposition de ndres comme sur celle de Manchester. Et voilà mon *Nord* fait ! Restera seulement Pétersbourg et Copenhague. Il ne faut que le temps pour bâtir un Paris, faire un globe. Sept jours pour l'Univers ! Les vieux rêves socialistes de sa jeunesse s'étaient un peu modifiés. Lorsqu'il eut entre les mains l'*Esthétique* de Proudhon, il ne fit pas de façon pour avouer que son vieil ami n'entendait goutte à la peinture, non plus qu'à la poésie et aux femmes, et n'avait écrit que des sottises; car l'art est autre chose que la prédication sociale... Et pourtant, si Thoré met pareille passion à rassembler, à inventorier les productions du passé, ce n'est pas simple manie d'historien. Le saint-simonien rêvait toujours à l'avenir et au bonheur universel. Rien ne l'écœurait plus que les guerres de l'Empire, et ses souvenirs de carbonaro ne lui faisaient pas pardonner à Garibaldi de raser des villages au nom de l'indépendance italienne. Or, durant son exil, il avait découvert que l'Art, si longtemps découpé en écoles nationales, loin de refléter les oppositions de peuples à peuples, est un langage qui les unit. Il y discernait l'exemple de cette fraternité entre nations que souhaitait et prévoyait son incorrigible utopisme. Il sentait que par son œuvre il y contribuait, qu'il était en son ordre une sorte de fondateur. « Pour faire une gerbe, il faut rassembler les épis. » Recueillir les faits, les dates, comprendre les génies différents, saisir surtout les analogies et les harmonies qui les relient dans une communion universelle : ce n'était pas seulement pour lui reconstruire le passé : mais travailler à l'avenir. « Une histoire générale de l'art semble être dans les tendances et les nécessités de la civilisation moderne. Les monographies nationales ne suffisent plus. Le caractère de notre temps, en art, en littérature, en science, aussi bien qu'en économie sociale et en industrie, c'est la généralisation, c'est l'universalité. Les frontières morales sont abaissées entre les peuples. Ils sentent désormais, non seulement la concordance de leurs intérêts, mais la solidarité de leur imagination et de leur intelligence... »

Cette page de Thoré a juste cent ans. La leçon venait un peu tôt : et on l'a volontiers oubliée, même chez les historiens d'art. Elle est de nos jours passée en lieu commun. Mais le vieux révolutionnaire du XIXe siècle en avait fait le sens même de sa vie, et de sa carrière de savant.

Si vous voulez en savoir davantage

Sur Thoré critique romantique, lisez la thèse récemment soutenue à l'Université d'Upsala par Pontus Grate, Deux critiques d'art de l'époque romantique : Gustave Planche et Théophile Thoré, *Stockholm, 1959 ; pour Bürger découvreur de Vermeer, recourez à l'étude du Dr A. Heppner,* Thoré-Bürger en Hollande *(dans* Oud Holland, *1936), et au livre d'André Blum,* Vermeer et Thoré-Bürger *(Genève, 1945). Mais vous ne découvrirez pleinement la personnalité pittoresque et passionnée de Thoré-Bürger qu'en lisant ses lettres, dont un choix a été publié en 1900 par Paul Cottin à la* Nouvelle Revue Rétrospective *sous le titre :* Thoré-Bürger peint par lui-même.

EDUARDO PAOLOZZI

PAR ROBERT MELVILLE

Reportage photographique de David Farrell



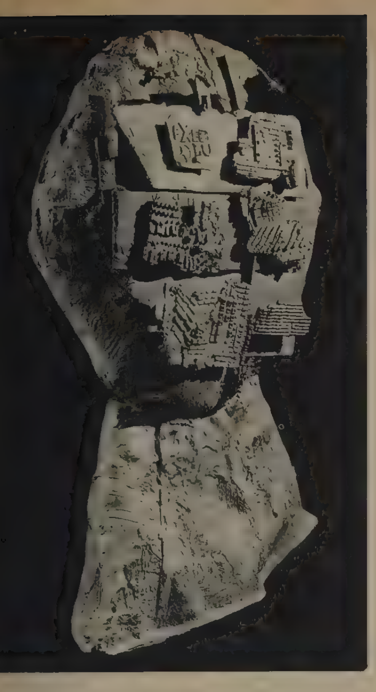
◄ **Eduardo Paolozzi.**



Les bronzes d'Eduardo Paolozzi sont les produits de son univers intime, débordant de richesses et d'invention, et ils pourraient être les prototypes d'un style tribal universel. Lui-même décrit son travail comme l'édification de faux dieux. Il est probablement le sculpteur le plus important de sa génération et, à coup sûr, un produit caractéristique de son temps. Mais, pour reprendre ce que Gide disait de Henri Michaux, il est caractéristique de son temps comme personne d'autre ...

Il est né à Edimbourg il y a trente-six ans. Il parle anglais avec un accent écossais, il vit et travaille à Londres et il a l'air d'arriver tout droit d'Italie. Il est étroitement mêlé à la renaissance de la sculpture anglaise. Il a participé en 1952 à la Biennale de Venise qui, on peut le dire, consacra cette renaissance aux yeux du monde entier. Le mois prochain, le British Council exposera dans son pavillon, à la XXXe Biennale, une importante collection de ses bronzes.

Les parents de Paolozzi, des Italiens originaires du village de Cattolica, sur la côte adriatique, étaient venus s'établir en Ecosse pour y monter un commerce de glaces. En dehors des mois de classe, le jeune Paolozzi passa son enfance dans un village de pêcheurs près d'Edimbourg, et les dessins de sa première exposition sont pleins de souvenirs de cette époque — bateaux, lanternes de bateaux, lampes à huile avec leurs grands verres — tous objets auxquels il communique quelque chose de sa personnalité chaleureuse et dynamique. Il aimait son école maternelle — une école protestante, mais il fut moins heureux à l'école catholique où on l'envoya quand il eu dix ans, et où on lui expliqua que le seul fait d'être né était une tache infamante, et qu'il ne lui faudrait pas moins de toute une vie irréprochable pour l'effacer. Ce



poids s'allégea un peu, le jour où, passant des vacances dans le village de sa famille, il remarqua que les hommes laissaient à leurs compagnes le soin de réciter les prières!

Après avoir suivi les cours de l'école d'art d'Edimbourg, il s'inscrivit au Slade. Tout au long de ses années d'études à Londres, il dessina régulièrement au Musée des Sciences et au Musée d'Histoire Naturelle et, depuis, il n'a jamais cessé de dessiner sur les mêmes thèmes comme s'il accumulait des matériaux pour un nouveau dictionnaire d'éléments graphiques. Pourtant, lors de sa première exposition, à la Galerie Mayer, en 1947, pendant qu'il était encore au Slade, ses réactions devant les machines et les animaux invertébrés ne trouvèrent pas de moyens d'expression satisfaisants.

J'ai remarqué qu'aucune des sculptures en ciment coloré qu'il avait exposées à la Galerie Mayer n'a été choisie pour la Biennale de Venise qui comprend pourtant le bronze d'un taureau, agréablement figuratif, datant d'une époque antérieure. Je suppose que ces sculptures en ciment sembleraient un peu rudes à côté des bronzes. Pourtant, je me rappelle l'impression considérable produite par ses œuvres sur les autres étudiants et sur ces jeunes hommes qui, au retour de la guerre, polissaient sans conviction leurs pastiches d'Henry Moore. Or, tout autant qu'à l'invention dans les formes,

F 8 Roue L. V. Bronze. 1958-1959.
147 cm. Collection Mrs. Freda Paolozzi.

te machine. Collage. 1958. 46x38 cm.
Collection Mrs. Freda Paolozzi.

apaud mangeant un lézard. Bronze. 1957. ▶
34 cm. Collection E. Rosenberg, Londres.



Héros grec. Bronze. 1957. Hauteur 173 cm
Collection Mrs. Freda Paolozzi.

◄ Sa Majesté la Roue. Bronze. 1958-1959
H. 152 cm. Collection Lady Hulton, Londres

cette impression était due à la rugosité des surfaces délibérément grossières, à ces stries brutes qui révélaient de façon scandaleuse le processus de création. A cette exposition figuraient quelques têtes de chevaux qui gardaient un lien avec les styles du passé sans conserver pourtant la moindre trace de conformisme. Il eût été difficile de faire un début plus prometteur.

Après avoir quitté le Slade, Paolozzi vint à Paris et, en 1948, il exposa quelques sculptures en métal à la Galerie Maeght. Pendant les trois années qu'il passa à Paris, il eut l'occasion d'étudier tout à loisir une importante collection privée de documents dada et surréalistes, il vit la fameuse collection de l'« Art Brut » de Dubuffet, et il fit de fréquentes visites au Musée de l'Homme et au Conservatoire des Arts et Métiers. Au Musée de l'Homme, il admirait les clous fétiches, les lampes d'Afrique du Nord faites de boîtes de conserve de tomates soudées, et il dessinait différents objets, comme les couvertures de cheval, en tissu piqué, du Cameroun. Aux Arts et Métiers, il dessinait de vieux aéroplanes, de vieilles machines. Il ne pense pas avoir été directement influencé par la collection de Dubuffet. Cette collection représentait une convention déjà existante, et Paolozzi s'intéressait davantage à la découverte de matériaux qui n'avaient pas encore de style. D'après lui, Max Ernst fut le créateur des moyens par lesquels son propre travail s'exprime et il considère « L'Histoire Naturelle » comme l'un des ouvrages les plus révolutionnaires du siècle.

Avant de quitter Paris, l'hiver 1951, il fit quelques constructions en plâtre, parmi lesquelles ses premières boules incrustées qui ressemblent à de vivantes mines sous-marines, avec ces exquis reliefs des organismes aquatiques. On songe à l'essai d'André Breton sur la beauté convulsive et à ses références « aux bouquets absolus jaillis du fond des mers ».

De retour en Angleterre, il prit une part active aux discussions intenses qui se tenaient dans les arrière-salles de l'Institut des Arts Contemporains sur les théories de la communication, sur les « mass media », conçus comme source d'un art élaboré, sur l'importance de la technique, et les problèmes de la perception. Il collabora à diverses expositions d'avant-garde, apportant des dessins, des poèmes typographiques, des constructions faites de débris de moulages, de grands collages muraux composés de papiers de couleur recouverts de ses propres dessins, découpés en forme capricieuse avant d'être collés au hasard sur des supports de forme oblongue. Le processus est inspiré de Arp, mais ces collages muraux furent parmi les premiers exemples d'art informel à grande échelle exposés à Londres et ils montrent une joyeuse liberté de geste qui n'a pas d'égal chez les autres informels anglais. En même temps, son étude des éléments de dessins non conventionnels lui servait à la fabrication de papiers et de tissus absolument originaux. Ses idées dans ce domaine, qui furent copiées et démarquées, eurent un grand succès commercial.





int Sébastien III. Bronze. 1958-1959. ▶ 221 cm. Musée Kröller-Müller, Otterlo.



▲ Jason. Bronze. 1956. Hauteur 169 centimètres. Museum of Modern Art, New York.



◄ AG5. Bronze. 1959. Hauteur 104 c
Collection de l'artiste.

Ce fut là une période de tâtonnements inspirés. La production sculpturale n'était guère abondante, mais c'est à cette époq que Paolozzi abandonna les musées pour s'en aller rôder dans les chantiers de construction et de démolition, dans les dépô chez les marchands de ferraille, et qu'il commence une collection d'empreintes en argile de différents objets mécaniques c attiraient son attention. Nul plus que lui n'admire les objets flambant neufs mais, disloqués et réparés, il les trouve plus faci à approcher, plus soumis, plus souples à toute interférence, comme si le fait d'être usés, mis au rancart, éveillait en eux secret masochisme. Quelques-unes de ses notes verbales sur les machines éclairent cette attitude:

« Une image est découpée dans un journal. Disons une photo d'actualité un peu floue — un flash, pris sous la pluie, d' accident d'avion. Une roue démantelée se dresse durement au premier plan, près d'un visage heureux. Un moteur, comme œil, attend dans la végétation ».

A part quelques dessins et collages, les premiers résultats de ses promenades parmi les machines et les tas de ferraille fure quelques très petits bronzes représentant une figure sur une moto, qu'il coula lui-même selon le procédé de la cire perdue. Ces figu constituaient des études de l'interaction de l'organique et de l'abstrait et ouvraient la porte à une forme originale de fusi Paolozzi essayait ses possibilités dans ce domaine, et peut-être aurait-il signé l'arrêt de mort du thème classique chev cavalier, mais il ne persévéra pas dans cette voie. Il se tourna vers un autre thème qui, en fin de compte, lui permit d'exprim plus directement sa conception de la figure verticale. Ce fut le thème de la tête brisée.

Ces têtes brisées furent influencées en partie par les collages, en partie, je pense, par un film d'horreur dans lequel des obj de cire qui semblaient vivants étaient consumés par le feu. Il les exécuta en modelant des têtes en argile, en prenant c moulages en cire, en jetant ces moulages sur le plancher de son atelier et en rassemblant les morceaux sans se préoccuper de ajuster convenablement, comme si, pris de frénésie, il faisait au hasard un recollage hâtif. Ce sont de merveilleux symbo d'agressions, d'accidents de la rue. Dans cet accident, dans cette réparation maladroite, la cruauté et la pitié se mélangent selon d proportions injustes et émouvantes et le regard humain hante cette fragmentation comme un reflet dans un miroir brisé.

Mais, tout en recollant ces morceaux, Paolozzi ne perdait pas de vue sa collection d'empreintes en argile d'objets méc niques, et c'est ainsi qu'il eut l'idée de se servir de ces empreintes pour les appliquer comme des motifs ornementaux sur d constructions architecturales simples. Ces têtes brisées lui permirent aussi d'établir ses limites dans le domaine de l'art abstra

de voir dans quelle mesure il pourrait appliquer ses propres formes à l'étude de l'homme et des animaux. La plupart des lpteurs contemporains n'ont l'impression de faire œuvre créatrice que s'ils ont renoncé à l'apparence humaine. Mais, assez vent, le résultat obtenu n'est qu'une collection d'attributs humains déformés. L'œuvre devient un symbole de peur, d'angoisse ou vitalité sexuelle, ou, encore, elle révèle une nostalgie pour des formes inférieures de vie, ou pour une autre sorte de vie imaginaire. olozzi est loin de rejeter ces solutions imparfaites. Il en tient compte dans ses propres œuvres, mais, en même temps, il réussit xprimer de façon vivante et originale la notion moderne d'un univers toujours plus changeant, toujours plus complexe.

Des structures verticales plantées sur deux jambes : voilà pour la forme humaine. Deux trous ou deux nœuds au sommet de la struction : voilà pour le regard humain. Mais ces structures délabrées, faites de bouts de n'importe quoi, de débris de machines, vieux objets, sont incrustrées d'impressions en cire de serrures, de pendules désarticulées, de machines à écrire brisées, de ets, de coquillages, de tout un vaste assortiment de roues, d'organes électriques, d'un ramassis d'objets qui ont perdu leur identité.

(Suite en page 81.)



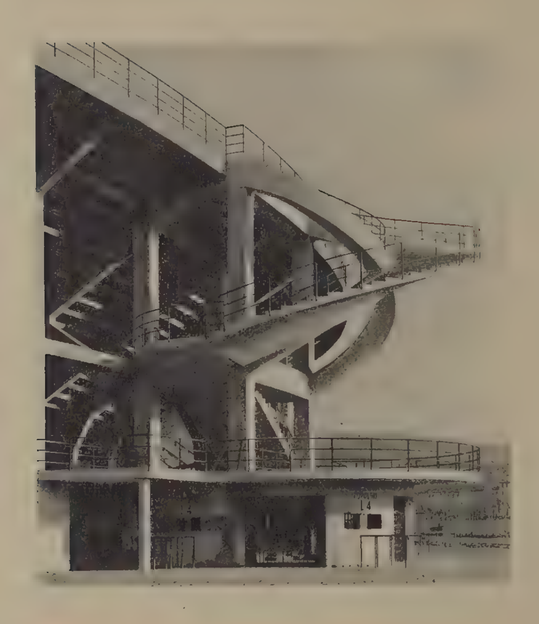
◀ **Grand Crapaud (nouvelle version). Bronze. 1958. L. 83 cm. Collection British Council.**



DE L'ARCHITECTE

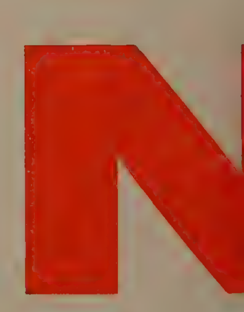
L'usage audacieux que l'ingénieur italien P.-L. Nervi fait du béton influence les constructeurs du monde entier

TEXTE DE GUY HABASQUE



Stade de Florence. 1930-1932. Cet escalier illustre le rôle joué chez Nervi par la vision intuitive des systèmes statiques. En effet, le calcul théorique eût été si long, qu'il se basa sur des hypothèses simplifiées que la réalisation justifia ensuite pleinement.





Si l'on dressait une liste des réalisations architecturales les plus intéressantes de ces trente dernières années ou que l'on organisât une sorte de palmarès des grands créateurs de notre époque, il ne fait aucun doute que le nom de Pier-Luigi Nervi se classerait parmi les tout premiers cités. L'intérêt technique de ses constructions, mais aussi, et peut-être avant tout, leur indéniable beauté plastique lui assurent en effet une place de premier plan dans l'histoire de l'architecture du XXe siècle.

Pourtant, comme on le sait, le professeur Nervi n'est pas architecte. Non que les titres et distinctions dévolus en principe à ceux qui exercent réellement ce métier lui fassent défaut. Docteur en architecture « honoris causa » de l'Université de Buenos Aires, membre des C.I.A.M. (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), membre du Conseil International du Bâtiment — pour n'en citer que quelques-uns — il occupe depuis quatorze ans une chaire de Technologie et de Technique de la Construction à la Faculté d'Architecture de l'Université de Rome et a en outre professé ou donné des conférences à la « Scuola di Architettura Organica » de Rome, aux Facultés d'Architecture de Buenos Aires et de Montevideo ainsi qu'au Musée d'Art de Sao Paulo. Mais, titulaire du diplôme d'ingénieur civil et directeur de l'« Impresa Nervi & Bartoli », il est effectivement et si l'on veut s'en tenir aux strictes qualifications professionnelles, ingénieur et entrepreneur de construction.

Cette influence exercée par un ingénieur dans le domaine architectural ne constitue pas, à vrai dire, un cas unique. Voilà déjà près d'un siècle, en effet, que les ingénieurs jouent un

Hangar d'aviation militaire à Orvieto. Vue de la structure résistante avant la pose de la couverture. De 1939 à 1941, Nervi a réalisé six hangars de ce type près d'Orbetello, Orvieto et Torre del Lago. Leur aspect général rappelle celui de deux précédents hangars construits en 1936 près d'Orvieto, mais leur nouveauté réside dans le système de préfabrication des éléments. La construction symétrique repose sur six piliers inclinés dans le sens des forces.



Bâtiment de la Manufacture de Tabacs d
Bologne. 1952. Ce détail montrant la juxt
position des caissons d'un des plafond
permet de s'imaginer l'aspect des coffrage
employés. Montés sur des échafaudage
mobiles, ils se présentaient comme de
coussins séparés en damiers, un peu à
manière des pâturages hollandais. On p
ainsi construire environ 24 000 m² de plan
chers de façon économique et très rapid

◄ Hall d'exposition. Turin. 1948-1949. Cet
vue intérieure permet d'apprécier à la fo
la magnifique composition plastique formé
par la couverture ondulée en éléments pr
fabriqués de ferro-cemento et l'originali
de la solution technique. La voûte repo
sur des piliers en béton armé. On disting
nettement sur la photographie les trois br
qui partent de chacun de ces piliers et q
concentrent sur eux la poussée de la voût

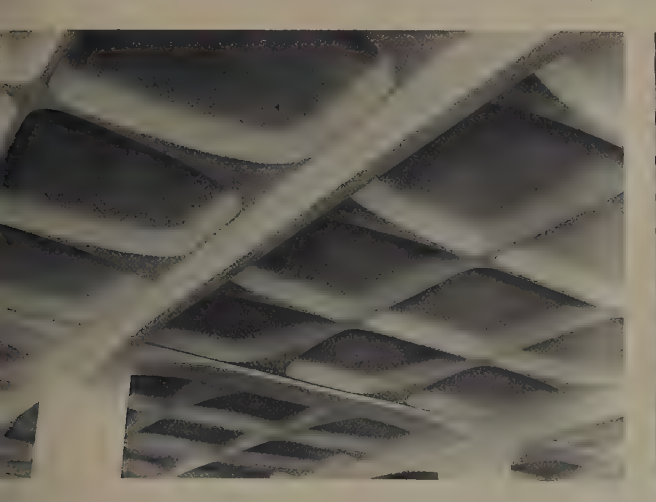


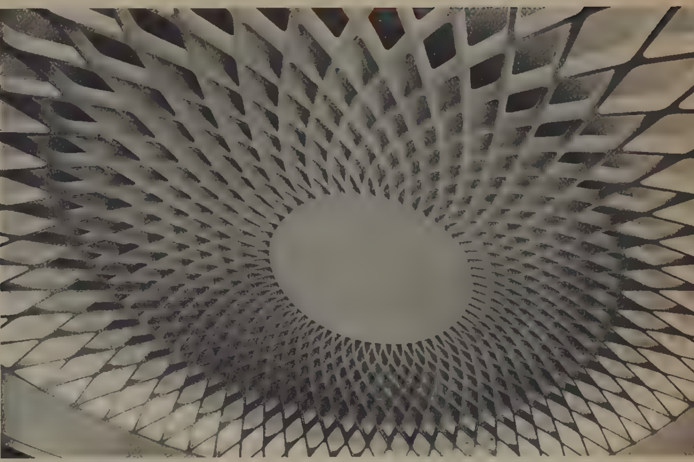
rôle important, et parfois déterminant, dans le développement non seulement technique, mais encore esthétique de l'architecture. C'est un fait incontestable qu'ont du reste enregistré tous les historiens. M. Sigfried Giedion, en particulier, a montré avec une grande netteté dans son magistral ouvrage « Space, Time and Architecture » que les principaux créateurs de la seconde moitié du XIXe siècle, ceux qui avaient réellement engagé l'architecture de leur temps dans une voie nouvelle, avaient très souvent été, surtout en France, des ingénieurs et que ce furent les progrès réalisés dans les diverses techniques de construction qui, en donnant naissance à des formes originales, façonnèrent finalement la sensibilité esthétique moderne. Le premier nom que l'on cite lorsqu'on aborde ce sujet est généralement celui de Freyssinet, auteur des fameux hangars pour dirigeables d'Orly, mais il convient en effet de rappeler qu'avant lui des techniciens comme Paxton, Dion, Cottancin et surtout Eiffel, Hennebique et Maillart ont exercé une influence plus profonde encore sur l'évolution de l'architecture. La question reste évidemment de savoir si leurs réalisations, aussi admirables soient-elles du point de vue scientifique, méritent également notre admiration du point de vue plastique. Si le point reste encore très controversé, tout le monde s'accorde en revanche pour admettre que Nervi, au moins, a obtenu la fusion absolue de la meilleure solution technique avec l'expression architecturale proprement dite.

Il semble en outre que, par un phénomène assez rare, Nervi soit arrivé à réaliser, presque d'emblée, cette étonnante alliance. Le Stade de la Ville de Florence, construit de 1930 à 1932, est en effet sa première œuvre d'envergure. Or, il contient déjà toutes les qualités qui feront plus tard le renom de leur auteur, spécialement l'économie des moyens, tant statiques qu'esthé-

…es, et la légèreté vigoureuse des structures. La saillie en demi-cercle des escaliers d'accès … tribunes ne constitue pas seulement une remarquable réussite technique, mais donne …ssance à de véritables compositions plastiques qui viennent très heureusement animer la …cession régulière des poutres de soutien des tribunes.

Les constructions suivantes de Nervi sont d'un caractère plus utilitaire et offrent un intérêt …ins directement évident du strict point de vue architectural puisqu'elles consistent princi…ement en réservoirs, hangars ou entrepôts. Malgré leur destination la plupart du temps …itaire et la relative simplicité de leurs programmes, elles n'en présentent pas moins une





…lle beauté qui provient de leur parfaite adaptation à leur fonction et de l'aspect presque …lptural de leurs structures. La finesse aérienne de la structure résistante des six hangars …viation construits de 1939 à 1941 près d'Orbetello, Orvieto et Torre del Lago est restée …tement célèbre. Par là-même, ces constructions apportent en outre une réponse exemplaire … difficile problème de l'architecture industrielle — réponse que certaines réalisations postér…ures telles que les usines de filature Gatti à Rome (1953), le hall des tramways de Turin … les entrepôts de la Manufacture de Tabacs de Bologne (1954) aideront encore à préciser.

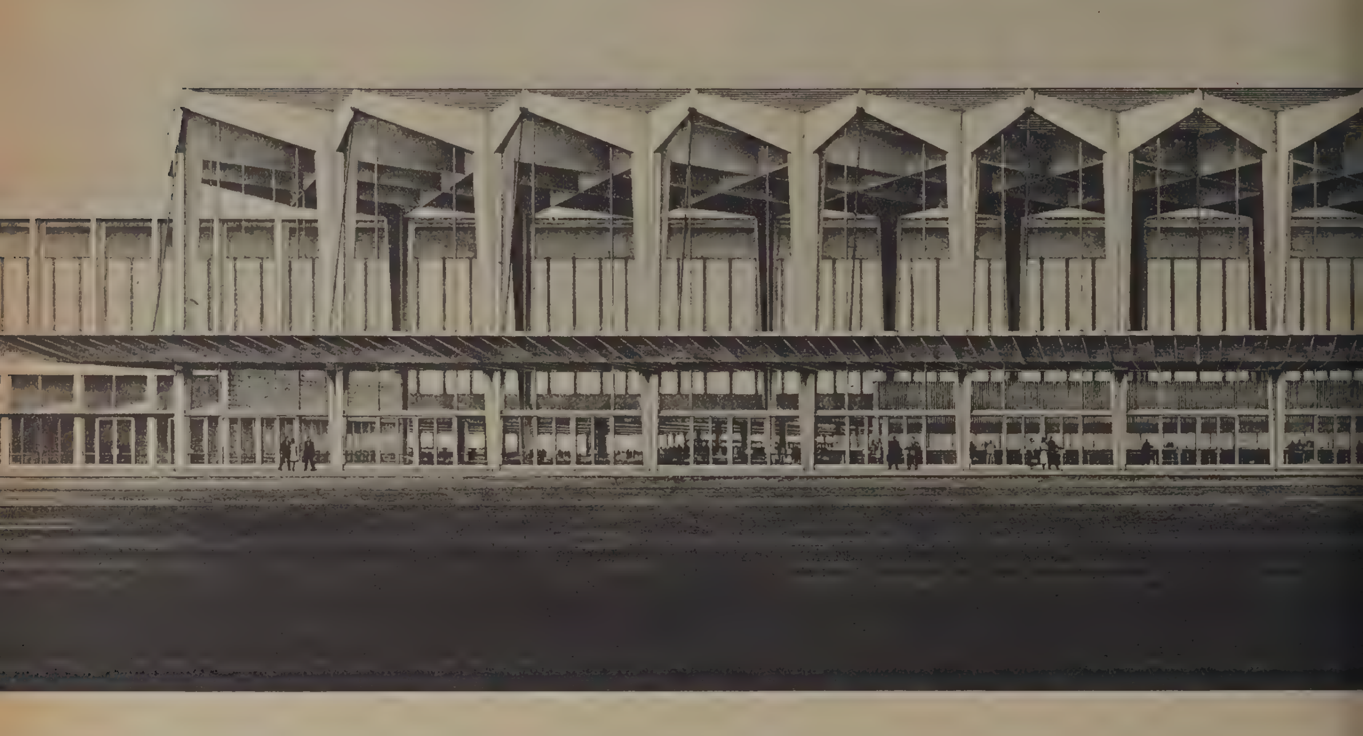
Pendant très longtemps — nous avons eu récemment l'occasion de le rappeler (voir …Eil n° 63) — on avait totalement négligé le côté esthétique de ce genre d'architecture, sous

▲ Salle des Fêtes des « Nuove Terme di Chianciano ». 1950-1952. Le plafond construit selon un plan elliptique est également composé d'éléments préfabriqués en ferro-cemento montés sur une forme reproduisant la configuration de la structure à établir. Mais, pour réaliser un dessin de ce type, il a fallu préparer une forme correspondant à la demi-coupole au lieu de se contenter d'un simple secteur facile à multiplier.



◄ Usine de filature Gatti, Rome. 1953. Le système de couverture employé ici donne un excellent exemple de la liberté formelle obtenue par Nervi grâce à l'emploi de coffrages en ferro-cemento. La structure est calculée comme un plancher-champignon.

prétexte qu'étant purement utilitaire, celle-ci n'avait aucun rapport avec l'art. Lorsqu'on prit enfin conscience de la lèpre que constituait pour un ensemble urbain la présence de bâtiments d'une laideur presque agressive, on tenta d'y porter remède en introduisant après coup, par une décoration rapportée, un élément esthétique plus ou moins bien approprié. Erreur aussi grave que la précédente. Les bâtiments utilitaires exécutés par Nervi prouvent que l'architecture industrielle n'est pas une parente pauvre ou une sœur mineure de l'architecture tout court, mais un de ses multiples aspects. Ils montrent que la beauté d'une construction ne dépend pas de la noblesse de sa destination finale, mais bien plutôt de la pureté et de la rigueur de la conception formelle initiale. A ce point de vue, l'argument le plus éloquent n'est-il



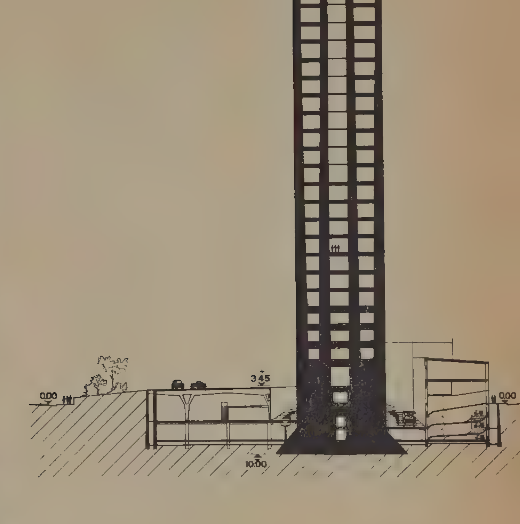
Projet pour la Gare principale de Naples, e collaboration avec Giuseppe Vaccaro e Mario Campanella. 1954. Ce projet fut u des trois retenus à l'issue d'un concour organisé par les Chemins de fer italien Les concurrents primés furent ensuit réunis en un seul groupe afin d'étudier e commun une solution unique. Le projet in tial de Nervi s'est trouvé ainsi remanié a point d'être défiguré. Il aurait constitué un des plus belles réalisations de l'architectu européenne. L'affirmation des structure et la transparence des volumes lui au raient assuré un remarquable dynamism

pas de constater que la valeur plastique des hangars cités plus haut ou celle de l'entrepôt de sel de Tortona (1950-1951) n'est en rien inférieure à celle de constructions architecturales plus complexes ou plus ambitieuses comme le Palais de l'UNESCO à Paris (en collaboration avec les architectes M. Breuer et B. Zehrfuss) ou les Palais des Sports de Rome. C'est que pour Nervi la recherche d'une bonne solution constructive — qui est de son propre aveu la base même de son esthétique — s'impose dans l'un ou l'autre cas avec la même nécessité.

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que la qualité esthétique d'une œuvre architecturale provient uniquement de sa bonne adaptation à sa fonction, voire de l'affirmation manifeste de cette fonction. Il ne semble pas en tout cas que cette conception, chère à certains tenants d'un style purement technologique, puisse jamais donner la véritable explication du processus créateur de Nervi, même si ses écrits paraissent parfois le laisser croire. Nervi du reste ne nie pas l'importance du facteur esthétique dans son œuvre, mais s'élève simplement contre l'application de critères esthétiques préconçus. S'il est vrai qu'il veut être avant tout un bon constructeur, il n'en possède pas moins un sens artistique instinctif et, en quelque sorte, « infus », qui lui a permis de réaliser des œuvres d'une pureté formelle si naturelle que la justesse de la solution constructive semble effectivement constituer une explication suffisante. Et jamais peut-être cette union totale de l'art et de la technique ne s'est manifestée avec autant de bonheur que dans les œuvres de ces dernières années, en particulier la salle de conférence de l'UNESCO, le Petit Palais des Sports de Rome et le Stadio Flaminio. Il est impossible de ne pas ressentir une réelle émotion esthétique lorsqu'on considère, pour ne prendre que cet exemple, les poutres qui constituent l'ossature portante du Stadio Flaminio. L'aisance avec laquelle elles supportent leur charge, la perfection de leur dessin et la façon dont elles découpent l'espace nous touchent autant que le ferait une belle sculpture.

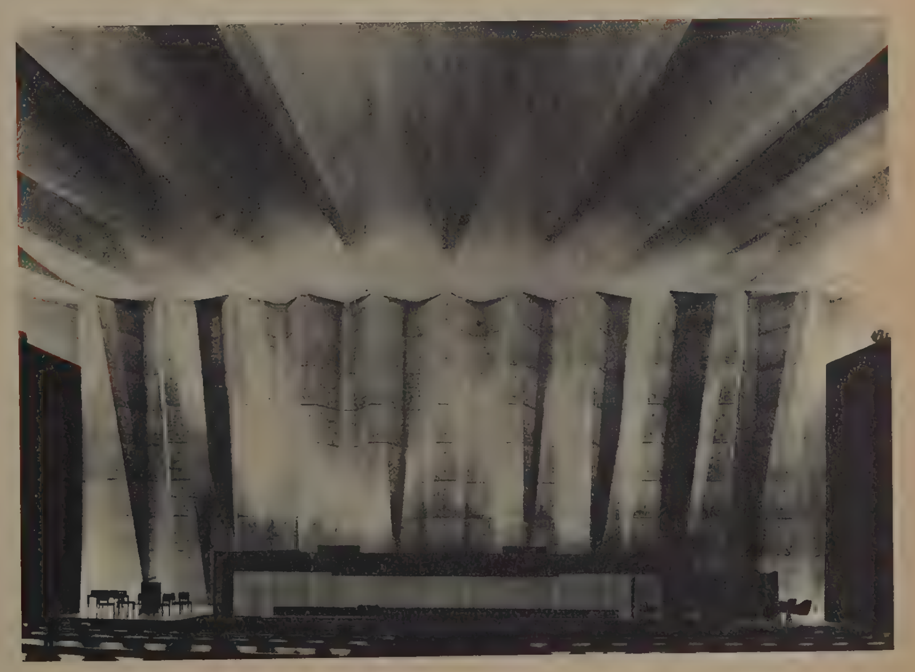
Il serait toutefois abusif de ne considérer que le côté plastique de l'œuvre de Nervi et de passer entièrement sous silence son apport technique qui n'est pas moins intéressant et significatif. Ingénieur et entrepreneur, il possède une parfaite connaissance du béton armé à tous les stades de son utilisation et c'est cette sorte d'intimité avec la matière qui lui a permis d'en tirer un maximum de possibilités. Il est en particulier le créateur de procédés de préfa-





▲ Tour Pirelli, Milan. 1955-1959. Projet: Gio Ponti, A Fornaroli, A Rosselli, G. Valtolina, P.L. Nervi. (Voir dans « L'Oeil » n° 61, la réalisation de ce projet.) On notera sur cette coupe transversale, à travers deux piliers centraux, la manière dont ces piliers se divisent et s'amincissent vers le haut.

lle des conférences du Siège de ► NESCO. Paris. 1953-1957. On sait que rvi a pris une part très importante à la alisation de ce palais. La structure du timent des conférences est particulièreent intéressante. Elle est essentiellement rmée de deux murs-pignons en voile dulé de béton armé et d'une couverture issée, également en béton. Du point de e architectural, l'originalité de la solution nsiste à avoir donné une courbure nvexe à la dalle passant entre les plisres de la toiture et à avoir laissé le béton ut de décoffrage. Du point de vue astique, la réussite est incontestable.





◄ Les XVII[e] Jeux Olympiques auront permis à Nervi de réaliser trois de ses plus importantes constructions : le Stadio Flaminio, le Palais de l'E.U.R., le petit Palais des Sports (en collaboration avec Vitellozzi, 1957) dont nous avons montré l'extérieur (n° 61) et dont on voit ci-contre la superbe coupole.



brication d'éléments structuraux et l'inventeur de coffrages mobiles spéciaux d'une grande portée pratique.

« La préfabrication des éléments structuraux — explique-t-il (« Architecture d'Aujourd'hui », numéro spécial sur l'Italie, 1953, p. 69, sqq) — c'est-à-dire la décomposition d'une structure en pièces identiques entre elles et de dimensions telles qu'on puisse facilement les manipuler et les mettre en œuvre, offre de vastes possibilités, non seulement dans le choix des formes, mais aussi sous le rapport de l'économie. » La première réalisation importante de ce genre qu'il eut à exécuter, celle des six hangars d'aviation déjà cités, fut entreprise en effet entre 1939 et 1941, c'est-à-dire à une époque où le ciment et le fer étaient très rares en Italie. « On voit immédiatement — poursuit le professeur Nervi — combien le mode de construction a influé sur l'aspect architectural de l'ouvrage par le caractère de légèreté des éléments réticulaires dont la fabrication, facile à pied d'œuvre par le procédé de la préfabrication, aurait été impossible in situ. »

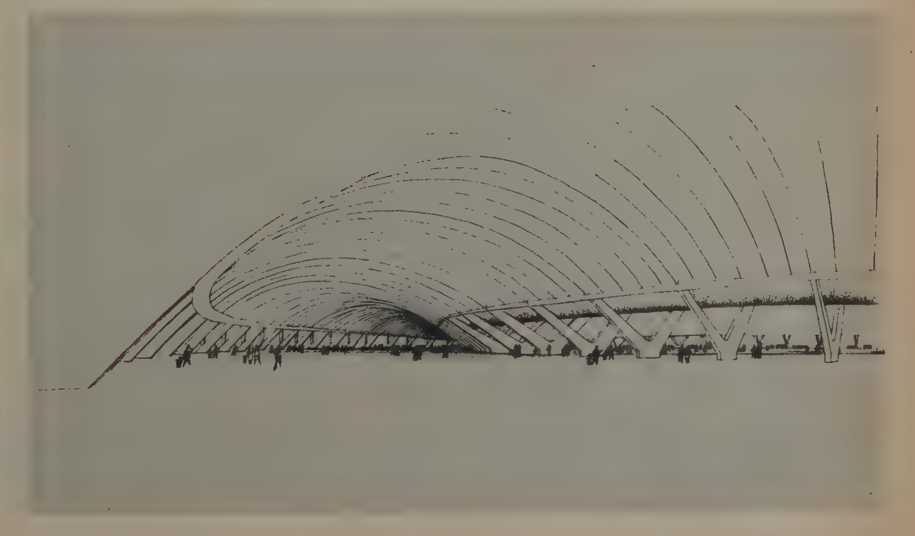
La méthode de préfabrication de Nervi se base sur la réalisation d'éléments simples exécutés dans une matière dont il a lui-même étudié les propriétés, le « fer-ciment » (ferrocemento). Ces éléments, de dimensions moyennes (pour rester facilement maniables), se présentent sous la forme de caissons « de telle sorte que lorsqu'ils sont juxtaposés, ils laissent



entre eux une double série de creux qui constituent le coffrage des nervures en béton armé destinées à relier entre eux les éléments ». Ces nervures, coulées directement entre les éléments, « rétablissent et renforcent la coopération statique de l'ensemble ». Les dessins géométriques, très variés et très libres, auxquels elles donnent naissance, n'ont pas peu contribué à caractériser le style propre de Nervi. Entrecroisées à angle droit, en faisceaux

tadio Flaminio, tribunes. L'auvent a été onçu en deux parties. La partie avancée, plus légère, est formée d'éléments ndulés préfabriqués en ferro-cemento. La artie postérieure, plus lourde, qui l'équiore est soutenue par les châssis porteurs. es ouvertures vitrées circulaires et des mpes fluorescentes assurent l'éclairage.

tadio Flaminio. Rome. 1958. (Avec Antonio ervi, arch.) Il semblait difficile de réaliser n stade plus beau que celui de Florence; ervi y est pourtant parvenu. Les limites op étroites des dimensions au sol ont ené à construire les gradins en porte-à-ux. Les châssis qui les soutiennent confèrent un caractère dynamique à l'architecture.



rojet pour un grand Centre d'exposition à ► aracas, 1956. Le bâtiment prévu comprenait principalement un hall central couvert une coupole en éléments préfabriqués de 0 m. de diamètre et entouré d'une galerie rculaire à couverture ondulée, larg. 75 m.

concentriques ou rayonnant autour de colonnes-champignons, leur jeu rappelle parfois curieusement celui des nervures du gothique anglais. La division en éléments permet en outre, en ne remplissant pas certains caissons d'obtenir des zones ajourées assurant un éclairage naturel.

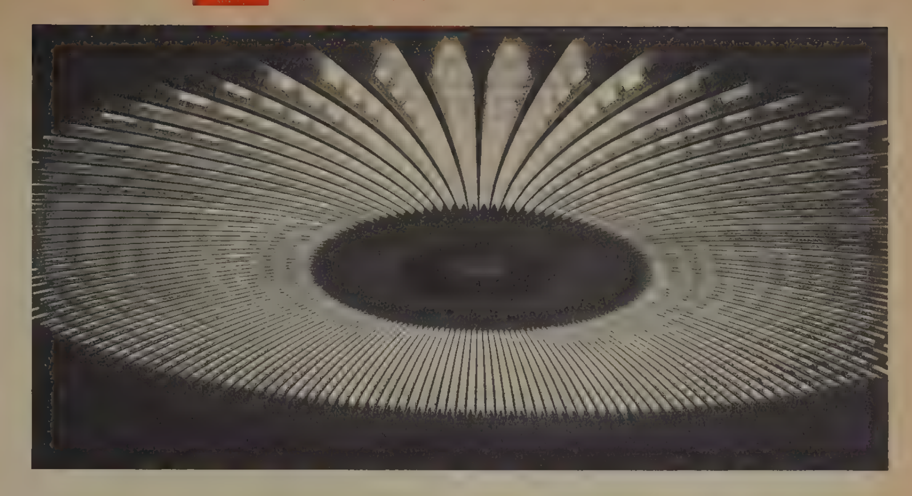
Le système des coffrages habituels en bois limitant considérablement les combinaisons de formes, Nervi, d'autre part, utilise des coffrages de son invention en fer-ciment, matière plus résistante et se prêtant à une beaucoup plus grande variété formelle. Ces diverses méthodes qui touchent aussi l'organisation du travail permettent une économie considérable par rapport aux procédés habituels de fabrication et assurent une marche beaucoup plus rapide du chantier. On voit à quel point une parfaite connaissance des modalités d'exécution peut servir l'ingénieur dans l'étude de ses projets. Aussi est-ce une des grandes forces de Nervi et certainement une des raisons de la parfaite unité de ses constructions, d'être à la fois artiste, calculateur et en quelque sorte exécutant, de concilier en lui le « penser » et le « faire ».

En conclusion, nous dirons que, si Nervi n'est pas le seul constructeur contemporain à avoir utilisé le béton avec une science consommée et un art original, il est sûrement celui qui l'a fait avec la plus grande pureté et la plus remarquable rigueur plastique. A côté de lui, l'architecte espagnol Félix Candela — cet autre constructeur de génie — prend presque figure de baroque. Par le calme, l'équilibre et le dépouillement volontaire de ses œuvres, Nervi se situe parmi les rares continuateurs de l'esprit « classique ». Non tel qu'on l'enseigne dans les écoles, mais dans ce qu'il a de plus authentique et de plus vivant.



grand Palais des Sports de Rome, ► é au centre du quartier de l'Exposition verselle (E.U.R.), peut contenir 14 000 ctateurs. L'immense coupole qui le ouvre a été conçue comme un voile de on à grandes ondulations rayonnantes. qualités acoustiques ont été étudiées c soin ainsi que le système d'éclairage.

tout récent projet (1959), conçu par rvi en collaboration avec ses trois fils lario, ingénieur, Antonio et Vittorio, architectes), a été présenté à un concours anisé en vue de la construction d'un ais du Travail à l'Exposition internatione de Turin qui aura lieu au printemps de 1. Il consiste en un grand hall carré de m. de côté dont la couverture serait forte de seize éléments en acier (spécialent étudiés par l'ingénieur Gino Covre) utenus par autant de poteaux de béton né à section variable. Les murs seraient ièrement vitrés sur les quatre côtés.







DU DÉCORATEUR

vous montre

dans le Paris d'hier

deux appartements

d'aujourd'hui

Reportage photographique Claude Michaelides





▲

◄ **M. Jean Lenthal** *est un collectionneur viennois installé à Paris depuis 25 ans. Mais depuis trois ans seulement, il habite cet immeuble de la rue Dauphine, dont la façade lépreuse ne laisse certes pas imaginer ce qu'on va y découvrir. L'appartement ne comportait à l'origine que trois pièces dont une immense entrée. Ni salle de bains, ni la moindre installation sanitaire. Celles-ci ont été gagnées sur l'espace primitif de l'entrée qui se trouve ainsi réduite à des dimensions normales (voir ci-contre). Pour s'accorder à ces proportions nouvelles, M. Lenthal a créé un faux plafond où il a fait placer des poutres de bois dont la fonction est avant tout de dissimuler les projecteurs éclairant la surface exacte des tableaux. Dans cette entrée, au fond, une armoire bavaroise peinte. De part et d'autre, deux dessertes d'église d'époque gothique. A gauche de l'armoire, un étonnant trompe-l'œil français début XIXe. A gauche, une lanterne de procession vénitienne du XVIIIe.*

Page ci-contre

Chaque détail de l'appartement de M. Lenthal témoigne du goût et de l'imagination de son propriétaire. Mais son idée la plus audacieuse est certes l'emploi, pour la chambre à coucher, d'un papier peint à grands motifs de couleurs vives sur lequel il n'hésite pas à accrocher des tableaux, ici une Nature morte *de F.X. Hoffmann (1841). On remarquera les quelques centimètres de carton blanc dépassant le cadre. Cet artifice suffit à isoler la toile du fond.*

Page 74, nous montrons un détail de la chambre de M. Lenthal. Ci-dessous, dans la même pièce, de part et d'autre de la glace, contre le papier peint, deux natures-mort exécutées sous l'Empire par des « peintres du dimanche ». Celle de droite représentan un pain de miel sur un guéridon, dans des tons proches de ceux de Zurbaran, est d'un grande qualité. Sur la cheminée un charmant panier Charles X orné de médaillons de fleur ▼

Depuis cinq ans, Jean Lenthal collectionne des dessins des maîtres contemporains, notamment cubistes. Ceux qu'il a réunis dans son salon sont d'une qualité remarquable. Ci-contre, de gauche à droite, un Juan Gris de 1913, deux Modigliani de 1918, un Matisse de 1928. Le pupitre d'enfant Charles X, à droite, abrite l'électrophone; c'est une façon originale de dissimuler cet appareil. Sur la commode viennoise, cave à liqueur anglaise et lampe, également anglaise, à pied d'argent et abat-jour de verre vert. Le salon étant consacré au noir et blanc, M. Lenthal a garni les murs d'un papier peint à fines rayures blanches sur fond jaune (voir page ci-contre un autre aspect de cette pièce). ►



▲
C'est un Français, nommé Pugin, qui, n 1845, a dessiné, pour la Chambre des Lords, les motifs de ce papier peint. La naison Cole de Londres en a conservé es planches originales et peut l'exécuter à la commande dans les tons que l'on lésire. Le mobilier Biedermeier, en bois lair, de cette pièce provient de Vienne. Au-dessus du lit un merveilleux bouquet Charles X, fait d'ailes de papillons. Le couvre-lit est composé de bandes de apisserie. Deux lampes Louis-Philippe 'accordent aux tonalités du papier peint.

Dans le salon, Jean Lenthal a tenu avec uccès la gageure d'accorder à de rigoureux lessins modernes un mobilier désuet. Fauteuils de cuir noir capitonné, canapé ecouvert de velours noir et parme. Sur la able anglaise, une lampe d'étudiant. Au-dessus de la jolie cheminée en marbre gris un Braque (1913), à gauche, un Léger (1920), à droite, un Kandinsky (1911). ►





st dans un quartier ancien également — celui du marché Saint-Honoré — que **ary Callery,** sculpteur américain bien connu, a choisi son appartement parisien. s les combles d'où l'on découvre les toits de la place Vendôme et le faîte de la onne, elle a créé un cadre à la fois gai et rigoureux pour ses tableaux et sculptures. ry Callery, qui a vécu et travaillé en France la plus grande partie de sa vie, est ie, collègue et aussi collectionneur de bien des grands artistes contemporains, ger, Picasso, Arp, Miró par exemple. Une partie de sa collection seulement à Paris; l'autre est à New York où le sculpteur passe quelques mois chaque née. Mary Callery, d'ailleurs, aime changer la disposition des œuvres qu'elle sède. La rampe munie de projecteurs mobiles, qui court le long du plafond, permet modifier l'éclairage selon la place des tableaux.



▲ *La pièce principale dont on voit ici trois aspects, sert à la fois de salon et de salle à manger. Bien que mansardée, elle est très lumineuse. Les murs sont peints en blanc; au sol, un tapis de poil de vache blanc sur lequel est jeté un tapis de haute lisse dessiné par Picasso. Tableaux et meubles apportent des notes de couleurs vives. Au premier plan de la reproduction en couleurs, une table formée d'un tronc d'arbre et d'un plateau de bois conçue par Mary Callery pour une de ses sculptures. Sur le sol, à gauche, peinture de l'Américain Jesse Reichek. Contre le mur de droite, au-dessus du canapé, un grand tableau de Jacques Brown; plus loin, un papier collé de Laurens, au-dessus d'une gouache de Soulages, un bronze de Arp, un Mondrian de 1931 (voir L'Œil nº 58). Au fond,* Le Jardinier *de Dubuffet. Le rocking-chair en métal laqué noir à garniture blanche, au centre de la pièce, est un des premiers meubles « modernes »; il a été conçu en 1932 par l'architecte Marcel Breuer. Les autres sièges sont de Bertoïa (Knoll Int.). Dans le document ci-dessus, on reconnaît à gauche, au premier plan,* L'Oiseau *de Arp, bronze de 1958. Sur le mur du fond, un Picasso de la période « magique » (1929), puis un Soulages de 1959. Au-dessus de la bibliothèque, sculpture de Mary Callery (1949). Accrochés de façon très peu conventionnelle contre les murs mansardés, deux Léger. Des sculptures primitives, masques africains, pièces cycladiques, voisinent avec les œuvres contemporaines. Dans la partie salle à manger ci-contre, table en formica blanc et laque noire. Au fond un Picasso:* Portrait, *de 1938, à droite un beau Poliakoff récent (1959).* ◄

▲
La chambre à coucher participe du goût oriental dépouillé et vigoureux. Murs blancs, tapis égyptien en laine blanche finement rayé de brun. Le lit de bois sombre est garni de vert foncé et de toile écrue; un coussin noir apporte un accent fort. Au-dessus du lit, un tableau de Soulages *(1955), à droite, un petit papier découpé en forme de poupée par* Picasso. *Sur le mur de droite, au premier plan, en haut,* Sputnik, *peint par* Vieira da Silva *en 1958, au-dessous, une lithographie de* Tapies; *au fond, lithographie de* Picasso. *Le bureau au premier plan a été exécuté pour Mary Callery; il est en chêne à plateau revêtu de formica. Le long du mur à gauche, des coffres de chêne garni de formica servent au rangement. Près du lit, table basse d'*Aalto, *à pieds de bois et plateau de verre.*



Mary Callery a apporté une note personnelle jusque sur le palier de son appartement. Sur le mur de gauche, une lithographie de Picasso; *au fond, un tableau de* Fritz Glarner *(1956.)* ►

LES TROIS HOLBEIN

Suite de la page 35

l'artiste se rit des difficultés de la perspec- les corps, campés à la plume et rehaussés nc au pinceau, sont modelés largement et ssent l'espace de tout le poids de leur pré- Mieux encore: chez Hans seul, le sujet pas seulement l'occasion d'un morceau de re mais bien le centre humain du tableau, ité essentielle. Holbein le Jeune a-t-il, lui, Italie? On peut être du moins certain qu'il ié les gravures de Dürer et de Mantegna lus d'exactitude que son frère et que son t qu'il les a mieux comprises qu'eux.

oein le Jeune est, même dans les petits s, un maître de la peinture monumentale seconde installation à Bâle à son retour de e. Le 25 septembre 1519, il est admis dans poration; il acquiert neuf mois plus tard le le cité, puis épouse Elsbeth Bürgenstock, ve d'un tanneur tombé à Marignan. On lui ande à nouveau des projets de frontispices ettres ornées, ses amis humanistes — comme ste Boniface Amerbach — veulent être por- és (voir page 35); les bourgeois demandent ojets pour des vitraux armoriés et la muni- é le nomme peintre officiel. Cette même 1521 où Dürer est chargé de décorer l de Ville de Nuremberg, le gouvernement commande à Holbein des fresques pour la du Grand Conseil (voir page 30). Vingt us tôt, Léonard et Michel-Ange avaient reçu mmandes analogues à Florence: on voit que e de Bâle sait mettre dignement à profit le d'Holbein. La municipalité lui demande ent des cartons pour des vitraux avec les ries de la cité (voir page 30).

ans plus tard, des conflits s'élevaient entre ands marchands et l'artisanat endetté ou é par la concurrence étrangère. On était au de la Réforme et la grande bourgeoisie à le Holbein était spirituellement et profes- ellement lié se sentait menacée. Avec le phe des corporations, l'artiste risquait d'être de commandes non seulement de tableaux été mais, encore et surtout, de portraits. nstabilité politique incita Holbein à voyager echerche d'un commettant princier. En 1524, emière tentative — entrer au service de ois Ier — ne réussit pas, mais en 1526, u d'une recommandation d'Erasme pour as More, Holbein fit un premier voyage en eterre. Il y peignit la famille du Grand Chan- , fit le portrait des dignitaires ecclésiastiques ques mais n'entra pas encore en contact avec nille royale. De 1528 à 1532, il habita Bâle la dernière fois et acheta une maison pour ens avec l'argent gagné en Angleterre, ce qui le indiquer qu'il n'avait pas l'intention de er Bâle définitivement. Mais sa situation cière restait précaire et alla même en empi- En 1528 encore, Holbein avait pu décorer le chapitre les volets du grand orgue à la drale: une vue du chœur, les fondateurs riaux Henri II et Cunégonde avec la Vierge int Pantaléon (voir page 34). Mais en 1529 éforme triomphait à Bâle. Les corporations ortaient à la fois contre l'Eglise (dont les nts industrieux, non soumis aux règlements ratifs, représentaient une dangereuse concur-) et les grands commerçants qui furent expul- e leur ville. Cinq ans après sa triomphale on, Jacob Meyer était destitué. Bâle fut le théâtre d'un processus historique accéléré, retournement spectaculaire: en quelques s les grands marchands de la Renaissance nurent leur triomphe et leur chute. L'huma- e se trouvait ainsi durement atteint par un ement qui en avait hérité l'esprit de libre en. Continuant en un sens l'effort d'émanci- n spirituelle de la Renaissance, la Réforme nte par ailleurs un caractère régressif. La issance correspond en effet au libéralisme omique, elle est le fait d'hommes qui ont du le une vision ample. La Réforme, au contraire, due avant tout par les corporations menacées par l'internationalisme économique, se recroquevillait dans un esprit d'autarcie et de *protestation*. La foule anéantit dans sa fièvre iconoclaste d'innombrables trésors et Holbein vit disparaître une quantité de retables peints de ses mains.

Après l'instauration de la Réforme, l'artiste fut chargé d'achever le cycle des fresques de l'Hôtel de Ville et la ville lui commanda une décoration peinte — montres enchâssées dans des motifs ornementaux — dans la porte fermant l'unique pont du Rhin à plusieurs lieues à la ronde. A quelques pas de là, dans la grand-rue conduisant au pont, s'élevait la maison « zum Tanz » dont Holbein couvrit la façade de personnages et d'architectures en trompe-l'œil (voir page 29), si bien que cette décoration est devenue pendant des siècles la principale curiosité pour les visiteurs de la ville. Plus tard, l'artiste lui-même devait juger favorablement cette œuvre, mais il trouvait moins que jamais à Bâle une situation à sa mesure, bien que la cité voulût s'assurer ses services à vie. En 1532, après avoir passé par les Pays-Bas, il émigra définitivement en Angleterre où sa carrière atteignit son apogée quatre ans plus tard avec le titre de peintre de cour d'Henri VIII.

Cette année-là encore, le bourgmestre de Bâle et le Conseil de la Cité l'engageaient par lettre à revenir en lui promettant sans autre contrepartie un revenu annuel de 30 florins. Holbein attendit l'automne 1538 pour refaire une visite à sa ville, vêtu cette fois de velours et de soie, si bien que ses concitoyens purent voir à quelle condition il était parvenu en Angleterre. Ils étaient du reste informés de sa renommée, l'accueillirent avec de grands honneurs et, avec une déférence qu'appelait sa gloire, renouvelèrent leur ancienne demande. Sa famille demeurée à Bâle recevrait 40 florins par année jusqu'au jour où il serait libéré de ses obligations de cour. Dès son retour, il toucherait annuellement 200 florins; chacun de ses travaux serait rétribué en plus. Il aurait toute liberté de prendre des commandes étrangères et d'aller présenter ses œuvres à des amateurs princiers, étant entendu que son talent valait plus que la décoration de vieux murs que pouvait lui offrir la ville. Un accord en ce sens fut même conclu, il atteste assez combien Bâle estimait le génie de son illustre concitoyen. Hans Holbein projeta certainement de retourner un jour dans sa ville et d'y finir ses jours en homme riche, mais il devait mourir à Londres l'automne de 1543.

Ambrosius Holbein était mort à Bâle en 1519, à l'âge de 25 ans. Un de ses derniers tableaux, le *Jeune homme* du Musée de l'Ermitage, porte les initiales. A. H. B. qui signifient « Ambrosius Holbein Basiliensis ». Le dernier autoportrait d'Hans Holbein, le moins contestable aussi, porte également témoignage sur les sentiments qui l'unissaient à sa ville; l'inscription « Johannes Holpenius Basiliensis » accompagne en effet le célèbre autoportrait dessiné à la craie des Offices.

Aujourd'hui encore, la ville de Bâle est en droit de compter les Holbein au nombre des siens, car elle est finalement devenue leur héritière. La succession d'Hans Holbein l'Ancien et de son frère Sigmund fut recueillie par Hans Holbein le Jeune. Beaucoup d'œuvres passèrent des mains d'Elsbeth Holbein à celles de Boniface Amerbach — qui avait également recueilli les biens d'Erasme mort à Bâle en 1536 — puis à sa descendance. En 1662, l'Université acquit le cabinet complet pour en faire une galerie de peinture, le noyau du célèbre Kunstmuseum actuel qui se trouve ainsi être le plus ancien musée du monde.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Holbein inaugurée le 3 juin au Kunstmuseum de Bâle, durera jusqu'au 25 septembre. A lire, les ouvrages de E. Buchner: Holbein der Ältere *(Augsbourg, 1928), H. Reinhardt:* Holbein *(Paris, 1938); H. A. Schmid:* Holbein der Jüngere *(3 vol. Bâle, 1945-48).*

PAOLOZZI

Suite de la page 63

En juxtaposant, en mélangeant ces matériaux, en coupant, soudant, brûlant, en injectant du plâtre humide, Paolozzi crée un élément ornemental très élaboré, doué d'un pouvoir allusif puissant.

Ces figures ont l'air de robots mis au rebut, et qui seraient devenus vivants. Certaines, comme ses créatures montées sur quatre pattes, prennent une apparence orientale ou aztèque. D'autres font penser à ces figures carbonisées que tant de nous ont imaginé pendant la guerre de Corée, quand des rumeurs venues du front prétendaient que quelques victimes des bombes au naphtalène erraient encore debout, à demi vivantes, sur les champs de bataille. Pourtant ce ne sont pas des figures d'horreur. Elles se réfèrent aussi, soit par l'attitude, soit par des signes particuliers aisément identifiables, à quelques archétypes comme le martyr, le chasseur, le guerrier, l'inventeur. A ces archétypes, Paolozzi ajoute l'homme conçu comme un classeur livré au désordre, la roue, comme un objet d'adoration, et des créatures bâties comme des cerveaux électroniques dans le but de s'entredévorer.

L'ornementation offre des perspectives de jungle, de cités lointaines, de déserts ridés, d'entrepôts en ruine. Paolozzi évoque dans ses notes un temple en flammes, une parade de robots criminels politiques, les bas-fonds de Calcutta, un peuple pleurant aux pieds de monuments édifiés à des armes fantastiques et des animaux luttant, mourant, se reproduisant et trop petits pour être vus à l'œil nu.

L'intervalle entre les revêtements permet des échappées sur des ornementations à l'intérieur même des structures. Ceci crée l'impression que les motifs ornementaux n'ont pas été appliqués de l'extérieur, mais ont jailli de l'intérieur, des replis de plus en plus cachés de l'œuvre, comme un flot de messages et de confessions. Cette particularité donne aux sculptures de Paolozzi un contour insaisissable, comme l'aura d'une forte personnalité et ce processus de création, lent, capricieux, enrichi d'apports successifs, brisé de dissonances et de confidences incohérentes, aboutit en fin de compte à une sorte de musique.

Si vous voulez en savoir davantage

L'œuvre de Paolozzi sera exposée au Pavillon de la Grande-Bretagne à la prochaine Biennale de Venise qui s'ouvrira le 18 juin. Une exposition de ses sculptures récentes vient d'avoir lieu à New York, Gie Betty Parsons. Parmi les articles qui lui ont été consacrés, citons Herbert Read: « New Aspects of British Sculpture » (The 26th Biennale, Venise, 1952), Robert Melville: « Eduardo Paolozzi » (Motif, *Londres, Vol. I Nº 2, 1959), Eduard Roditi: « Interview with Eduardo Paolozzi »* (Arts, *New York, Mai, 1959).*

Beaux objets sur le marché parisien



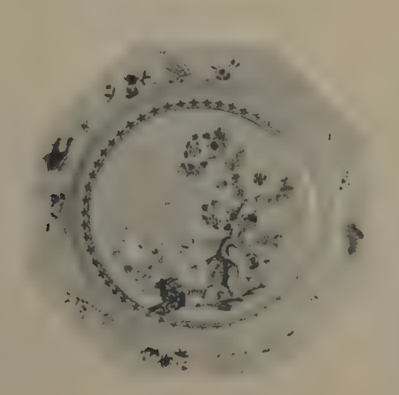
▲
Vierge à l'Enfant. Ile-de-France, XIVe siècle. Cette très belle statue a conservé en grande partie sa polychromie ancienne. Des turquoises incrustées dans les yeux de la Vierge accentuent l'expression du regard. Des morceaux de verre multicolores forment cabochons sur la couronne, sur les bagues, et soulignent la chute harmonieuse des plis du manteau. Hauteur: 130 centimètres. Bresset, *5, quai Voltaire.*

La soupière dont on voit ci-dessous le couvercle, et les trois pièces reproduites page contre, font partie d'un service en porcelaine de la Compagnie des Indes. La gra finesse du décor traité en tons clairs et rehaussé d'or, où n'ont pas encore pénétré motifs d'inspiration européenne, montre que ce très bel ensemble appartient à la prem période d'activité de la Compagnie, vers 1725-1730. Jacques Kugel, *20, rue Ame*



J. de Lajoue: Paysage. *L'architecte Blondel, en 1774, cite Lajoue avec Meissonier et Pineau comme « l'un des inventeurs du style pittoresque ». Les motifs de ses dessins d'ornements, qui furent gravés de 1734 à 1736 — ruines, escaliers tournants, coquilles, vasques et fontaines — apparaissent également dans ses paysages peints. Mais il les animent par des effets lumineux, des reflets dans l'eau, des silhouettes gracieuses inspirées de Watteau, qui fut d'ailleurs son maître. 37×68 centimètres.* Galerie Heim, *109, Faubourg Saint-Honoré.*

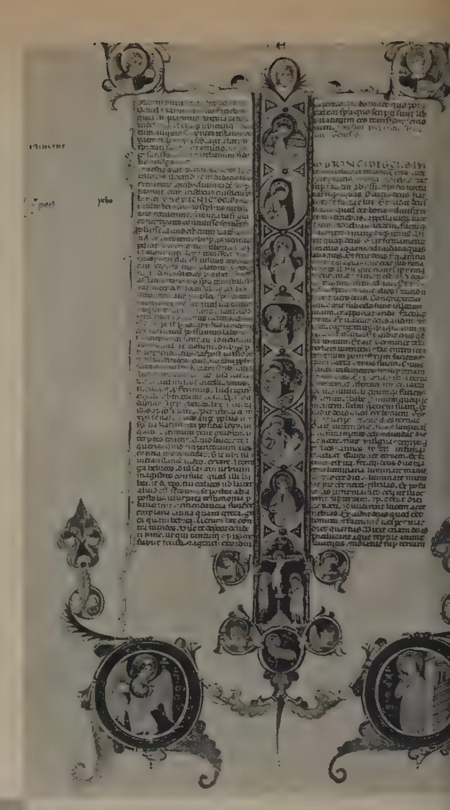






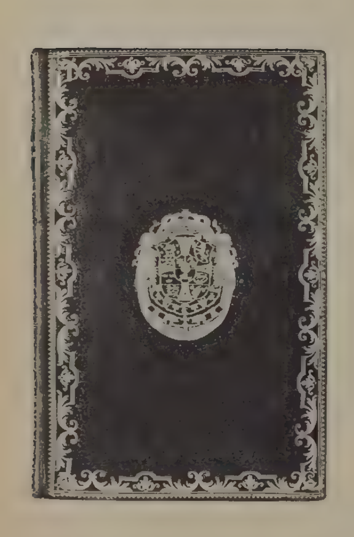


◄ *Le contraste entre les bronzes ciselés, au dessin souple, mais franchement découpés, et la tonalité chaude, la surface délicate du bois de rose, donne une élégance exceptionnelle à ce cartel d'époque Louis XV, d'une remarquable qualité d'exécution.* Etienne Levy, *178, Faubourg Saint-Honoré.*



Pyramides de fruits d'époque Kien-Long (1736-1796) en biscuit émaillé vert et jaune. La délicatesse de la matière et l'éclat subtil des couleurs font le charme des biscuits de Chine, qui sont fort recherchés, mais très rares. Bazin, *8, rue St-Julien-le-Pauvre.* ▼





▲
Précieux exemplaire de dédicace à « Christian VII, roi de Danemark, de Norvège, des Goths et des Vandales », d'un poème traduit de l'allemand, « Les quatre parties du Jour », par Zacharie, édité à Paris en 1769. La belle reliure dentelle, en maroquin rouge, est frappée aux armes du roi. Georges Salet, *5, quai Voltaire.*

Ce superbe masque de danse en bois scu[lpté] avec pendentifs en coquilles, provien[t de] la Nouvelle-Guinée. Il est rehauss[é de] terre blanche et entouré de fibres tress[ées]. Hauteur: 60 centimètres. O. Le[...]neur et J. Roudillon, *51, rue Bonapa[rte].*



Iache votive en bronze, provenant du ouristan (Perse Extérieure), 1500-1200 vant J.C. Les pièces de ce type, avec des nimaux sur la tranche, sont rarissimes. In exemplaire analogue à celui-ci est onservé au Musée de Téhéran. Largeur: 1 cm. N. E. Landau, *5, rue de Duras.* ▶



Bible du XIIIe siècle, manuscrit enluminé e 380 feuillets. C'est en expiation de ses échés que le copiste s'est imposé ce travail. l a noté au bas des colonnes des réflexions ur sa vie, ses erreurs passées, ses tenta-ions présentes. « Lève-toi, Raulin, vas à a taverne », « O Meldina, radieuse beauté, on visage est plein de grâce ». Les très fines niniatures, 184 lettres ornées avec des rotesques, des rinceaux, des scènes de la Bible, ajoutent à l'intérêt de ce beau ma-uscrit. Lardanchet, *100, Fbg. St-Honoré.*



◀ *Francesco Guardi :* Caprice avec barque en péril. *La fluidité du lavis de bistre rend la luminosité brillante qui éclaire après la tempête les vagues encore tumultueuses, les silhouettes fugitives, les ruines sur la rive à demi submergée. 26 × 38 centimètres.* Galerie Pardo, *160, Boul. Haussmann.*

Cette ravissante tabatière en porcelaine de Saint-Cloud, à monture d'argent, est ornée d'un décor chinois polychrome. Lorsqu'on présente la boîte ouverte — pour offrir une prise — le même décor apparaît à l'intérieur. Regaini, *6, rue de Beaune.* ▶

Plaque en faïence de Delft à bords contournés. XVIIIe siècle. Une pastorale en camaïeu bleu occupe le centre. La bordure à fond bleu rehaussé de fleurs et de rinceaux polychromes qui encadre la scène contribue à créer un bel effet décoratif. G. Vandermeersch, *23, quai Voltaire.* ▼





Ce vase, qui fait partie d'une importante garniture de cheminée, est en biscuit ancien de Niederviller (XVIIIe siècle). La finesse de la matière met en valeur l'élégance de la forme et du décor. H. : 38 cm. Lecomte Ullmann, *75, Fbg St-Honoré.* ▼





Idole Huastèque, provenant de la région de Rio Panuco, au Mexique. (Xe siècle environ). Dans le grès blanc, la simplicité du relief et des lignes met en valeur l'expression mystérieuse de ce visage. Haut. : 90 cm. Kamer, *90, boulevard Raspail.*

Page ci-contre, en bas à droite

Le décor de ces deux cruches en porcelaine de la Compagnie des Indes (Epoque Kien-Long, 1736-1796) est d'une grande fraîcheur de tons. Les bleus vifs et les verts font ressortir les rouges corail, les orangés et les roses. Leur forme pansue et les deux masques « européens » qui ornent le col permettent de supposer qu'ils ont été exécutés pour la Hollande. Hauteur : 36 cm. C.T. Loo, *48, rue de Courcelles.*

▲ *Le pittoresque cortège représenté ici fait partie d'une suite de tapisseries tissées à Beauvais, de 1711 à 1722 sous la direction des frères Filleul. Cette « Tenture Chinoise » a été exécutée d'après des cartons de Vermansal, Blain de Fontenay et de Mons. Etoffes précieuses, costumes somptueux, végétations exotiques donnent à chacun de ces panneaux un éclat et une richesse décorative remarquables. Hauteur : 3,75 m. Largeur : 2,30 m.* Samy Chalom, *38, Faubourg Saint-Honoré.*



◄ *Candélabre d'époque Louis XVI faisant partie d'une paire. Les trois branches sont en bronze doré, l'amour en bronze patiné et la base en marbre statuaire. L'accord des différents éléments compose un ensemble d'un très joli mouvement.* Revillon d'Apreval, *1, rue Montalembert.*

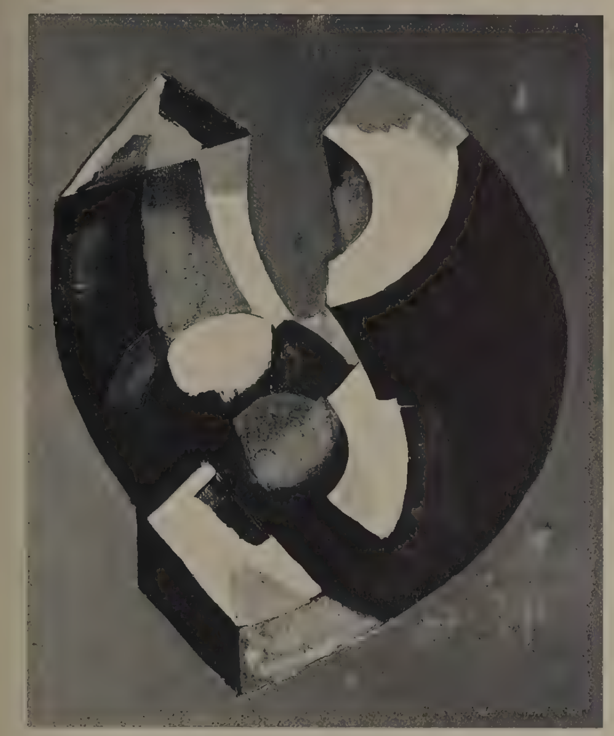
Table à quatre faces d'époque Louis XIV, en bois doré. Le dessus de marbre (rouge royal) s'encastre dans la ceinture finement gravée. Les sculptures — masques, volutes, pieds de biche — sont d'une grande qualité. Kraemer, *49, rue de Monceau.* ►



◄ *Siège à jeu d'époque Louis XV. L'appu ménagé en haut du dossier permettait suivre confortablement la partie et peu être de prodiguer aux joueurs des consei discrets.* Parmentier, *7, rue de la Pai*

XXe SIÈCLE

14, rue des Canettes - Paris 6e



du 27 avril au 17 mai

OSBORNE

œuvres récentes

OSBORNE Peinture 1958

du 19 mai au 18 juin

ISTRATI

œuvres récentes



ISTRATI Peinture 1959

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts - Paris 6e - Dan. 53-09

JUIN

GARBELL

Rues de Naples

XVIe

SALON DE MAI

du 8 au 29 mai inclus

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

avenue du Président Wilson

GIMPEL FILS

LONDON W 1 50 - South Molton Street - May: 3720

Adams
Adler
Appel
Bissier
Blow
Bogart
Caro
Cooper
Dalwood
Davie
Francis
Gear
Hamilton Fraser
Hartung
Hepworth
Lanyon
Le Brocquy
Levee
Meadows
Ben Nicholson
Riopelle
Hassel Smith
Soulages
Stamos
Thornton
Wols

Lucien Durand

19, rue Mazarine Paris 6e DAN 25-35

Tabuchi

mai

en permanence: ASSE - BITRAN - DMITRIENKO
LONGOBARDI - MAUSSION - MUBIN - REZVANI
SÉLIM - TABUCHI

Maison de la Pensée Française

2, rue de l'Elysée Paris 8e

DESSINS ET GRAVURES DE MAITRES CONTEMPORAINS

Exposition organisée par l'Union des Arts Plastiques

du 29 avril au 15 mai

SYNTHÈSE

66, boulevard Raspail Paris VIe LIT 47-32

MAI

Hélène de Beauvoir

en permanence:

ALIX - BOURDIL - JEAN COUY - GARBELL - LEROY
LOMBARD - MEYSTRE - PELAYO - RAVEL, etc.

GALERIE MATHIAS FELS & Cie

138, Boulevard Haussmann Paris 8e Wag. 10-23

DUBUFFET
DE STAËL
ESTÈVE
HARTUNG
TOBEY
SAM FRANCIS

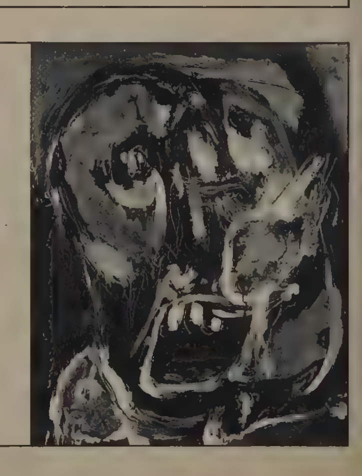
RIVE GAUCHE

Galerie R. A. Augustinci
44, rue de Fleurus - Paris 6e
Lit. 04-91

Peintures récentes de

ASGER JORN

Mai 1960



Galerie Claude Bernard

5-7, rue des Beaux-Arts Paris 6e Danton 97-07

César

d'Haese

Dodeigne

Duchamp Villon

Ipousteguy

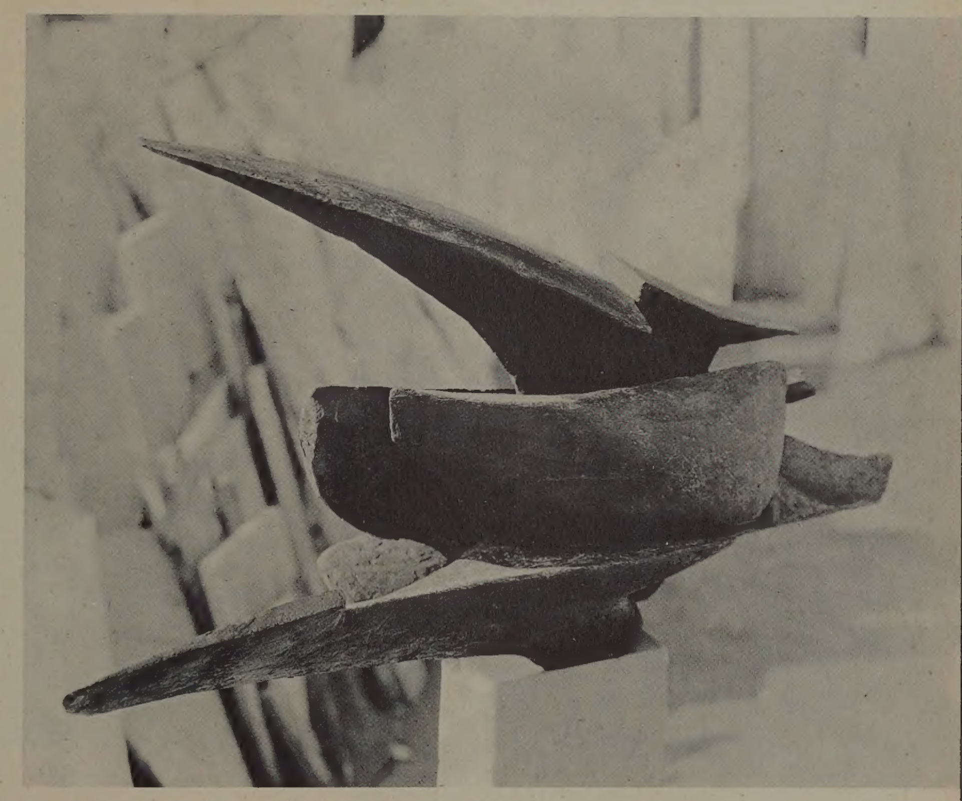
Lipchitz

Marfaing

Noguchi

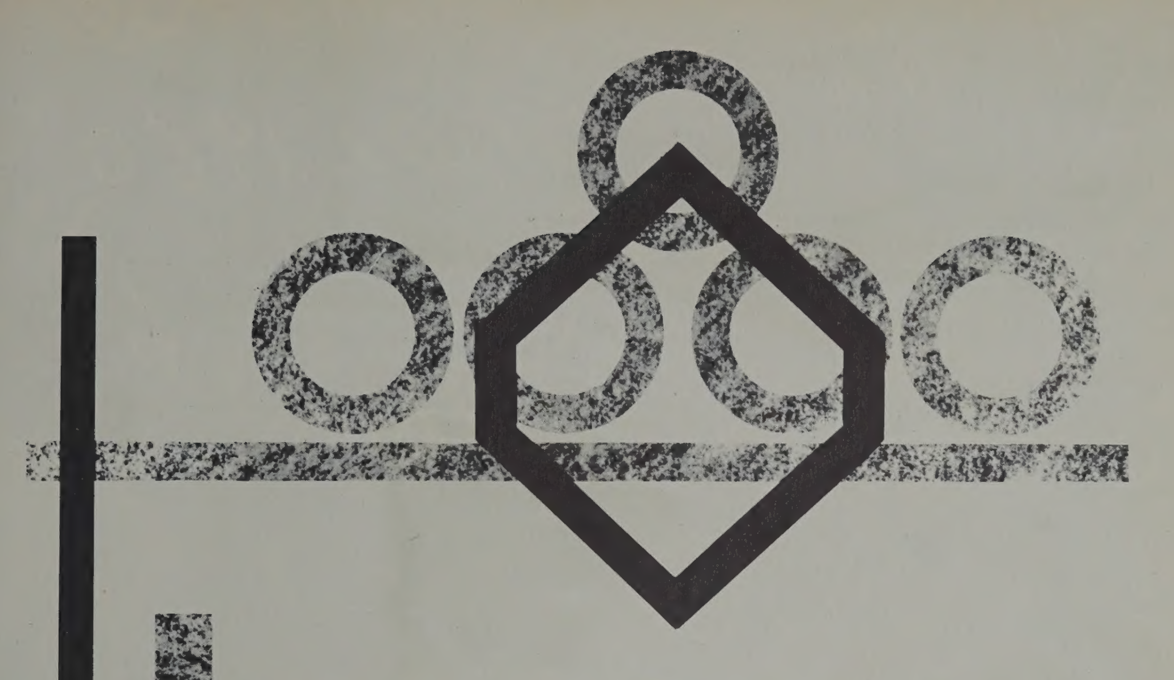
Penalba

David Smith



Penalba « Faune des Mers » bronze 1959 (44 × 83 cm)

Exposition des sculptures récentes de Penalba : mai 1960



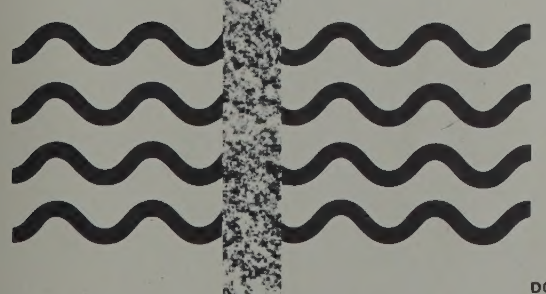
Eternit

LE MATÉRIAU DES TECHNIQUES NOUVELLES

Les plaques ondulées M.B. ETERNIT apportent de nouvelles possibilités d'expression architecturale :
Par la vulgarisation de la couleur (5 coloris).
Par le relief (modulation et longueurs multiples des plaques).
Par la possibilité de couvrir des pentes faibles (à partir de 5°).

Les plaques ondulées M.B. ETERNIT permettent la réalisation de toitures rationnelles : évacuation rapide des eaux de pluie, nombre réduit de joints, inaltérabilité, insonorité et possibilité de montage facile de sous-toiture.

Les plaques ondulées M.B. ETERNIT assurent des économies substantielles : cube de charpente réduit (ni lattes, ni chevrons), pose rapide et facile d'éléments à grande surface couvrante, réduction des pentes donc réduction des surfaces à couvrir, du cube de maçonnerie et de charpente.



ARDOISES

PLAQUES ONDULÉES

PLAQUES PLANES

TUYAUX



DOCUMENTATION SUR DEMANDE : **ETERNIT S. A.** AU CAPITAL DE 32.160.000 N F
PROUVY (NORD) TÉL. : 6 A THIANT

Jean Dubuffet

chez Daniel Cordier

Paris mai 1960

as tu cueilli

la fleur de barb

J. Dubuffet 59